



Uio • Universitetet i Oslo

# Byen Pienza, — et pavelig portrett bygget i stein.

Åshild Mikalsen

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier (120 studiepoeng)

Institutt for filosofi, idé – og kunsthistorie og klassiske språk

Veiledet av prof. Einar Robert Petterson

Det humanistiske fakultet

Universitet i Oslo

2022

"Byen Pienza, — et pavelig portrett bygget i stein."

Universitet i Oslo, Desember 2022

[www.duo/uio.no](http://www.duo.uio.no)

Åshild Mikalsen©

## Sammendrag

I Italia mellom 1459-64 ble den lille landsbyen Corsignano i Toscana, senere kalt Pienza etter oppdragsgiveren pave Pius II, rekonstruert med helt nye monumenter arrangert rundt en trapesformet piazza. Forskere og andre interesserte har i flere år spurt seg hvorfor dette ble gjort og på et slikt vis. Byen har hatt status som *la città ideale* hos UNESCO, men har hos kunst - og arkitekturhistorikere fra hele verden skapt en polemisk debatt om formspråket og mulige tilhørende filosofiske idéer.

Denne masteroppgaven søker å kaste et nytt lys på pavens etterlatte skrifter og refleksjoner rundt arkitektur. Fra pavens *Commentarii* — hvor paven over flere sider skriver om hva han var interessert i, sett i sammenheng med monumentene i Pienza og andre arkitektoniske prosjekter av Pius II, fremstår spesielt *fasadene* som omkranset av uoppdaget mystikk. Masteroppgaven søker å finne svar på hvordan fasaden på et byggverk kan tolkes som et uttrykk for oppdragsgiverens interesser, mål og idéer. Hvordan man til slutt kan lese arkitekturen på en helt ny måte viser til Pienza som et hologram av Pius, omtrentlig som et portrett.

## Forord

Inspirasjonen til å skrive om dette temaet fikk jeg gjennom flere reiser til større og mindre byer i Europa i løpet av 20-årene mine, hvor Italia oftest var reisemålet. Jeg kunne undres over spørsmål om hva som gjorde at man utformet byene på de ulike måtene, og jeg lot meg fascinere av de mange lag med hver sin tid i formene som overlappet eller grep inn i hverandre.

I dette forordet vil jeg takke alle de menneskene som har hatt en direkte og indirekte påvirkning på denne avhandlingens tilblivelse. Jeg vil først rette en kjempestor takk til min veileder Einar Robert Petterson, professor i kunsthistorie, som har bidratt med mye støtte og kloke ord. Så vil jeg takke øvrige professorer for spennende emner i eldre kunsthistorie - og idéhistorie, nyttige innspill og tips.

Så vil jeg takke alle mine nære venner og familie for støtte, svært nyttig tilskyndelse og overlesning. Spesiell takk til Mari L., Mari S. og Sigrun. Til sist vil jeg takke mine to nydeligste og viktigste menn her i livet; Først deg Gianluca, som forståelsesfullt har støttet meg og dermed muliggjort denne masteravhandlingen i det hele tatt. Den aller største takken går til min elskede lille Mikael for at du hele tiden minner mamma på hva som er viktig her i livet. Jeg elsker deg.

Åshild, Oslo, 2022



# Innhold

1. Innledning	1
1.1 Tema for avhandlingen	1
1.2 Mål og problemstilling	2
1.3 Avhandlingens oppbygning	4
2. Forskningshistorie, metode og teori	5
2.1 Forskningshistorie	5
2.2 Metodologi	7
2.3 Teoretiske perspektiver	8
3. Presentasjon av oppdragsgiver og arkitekter	10
3.1 Oppdragsgiver	10
3.2 Arkitekter	14
4. Beskrivelse av monumentene	18
4.1 Pienza	19
4.2 Siena	23
5. Analyse av monumentene	25
5.1 Siena, Firenze og Pienza	25
5.2 Diskusjon av analysen	30
6. Tolkning av fasadene	35
6.1 Lovens uttrykksform	36
6.2 Den verdslige fasaden	40
6.3 Den hellige fasaden	46
7. Diskusjon av tolkningen	52
7.1 Pienza som en ny by?	52
7.2 Motsvar	59
7.4 Historiefabrikking	64
7.5 Ideologi	68
8. Konklusjon	75
Bilderegister	77
Litteraturliste	105

# 1. Innledning

---

## 1.1 Tema for avhandlingen

Temaet for denne masteravhandlingen omhandler tolkningen bak byggeprosjektene til pave Pius II (født Aeneas Sylvius Piccolomini 1405 – d. 1464, pave fra 1458 – til sin død 1464)<sup>1</sup> i Italia fra den perioden vi kaller renessansen. Det hele tok sted våren i 1459 da rådsmennene i Siena mottok et brev fra den nylig valgte Siena-ættede paven som ba om å få konsesjon og rettslig eierskap over barndomsstedet hans Corsignano i Val d'Orcia i Sienas *contado*.<sup>2</sup> Under pavens *capomaestro* som benevnes som "en mester Bernardo fra Firenze"<sup>3</sup> — altså Bernardo di Matteo del Borra Gamberelli bedre kjent som Bernardo "Rossellino" (f.1407 – d. 1464) var Corsignano blitt forvandlet til Pienza på kun 3 år, ikke bare ved navn, men ved flere nye monumenter som til sammen utgjorde bykjernen.<sup>4</sup>

På disse tre årene stod det ferdig en ny kirke, flere palasser, nye residenser tiltenkt viktige innbyggere, et nytt kommunehus samt flere andre typologiske konstruksjoner tilknyttet den nye byen Pienza. I tillegg til hjembyen, bærer hele regjeringsperioden til Pius II vitne om at arkitektur var av særdeles viktighet for ham: Pius stod for utbedringer i Assisi, Orvieto og flere palassbygg i Siena med en piazza og familie-loggia blant annet. Arkitektene Pius valgte for å fremme sin arkitektoniske visjon var den florentinske Rossellino, andre ganger hyrte Pius en arkitekt fra Siena ved navn Antonio Federighi (cirka 1420 – 1490), og kanskje kan disse ha samarbeidet.

Det helt spesielle er at vi har Pius II egen dagbok *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt* (-1464).<sup>5</sup> som er forfattet samtidig som byggverkene skjøt fart, hvor han beskriver og analyserer over flere sider sine monumenter, og hvor *commentarii*

---

<sup>1</sup> Heretter bare omtalt som Pius II, eller bare Pius, med mindre jeg også diskuterer Pius III. Før Pius II ble pave het han Aeneas Sylvius Bartolomeo Piccolomini, og jeg bruker navnet hans kun når det diskuteres omstendigheter i tiden før pavevalget i 1458. Eller i omstendigheter rundt hans oppfattelse av slektshistorie.

<sup>2</sup> Charles Randall Mack. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987. Appendix med dokumenter fra Archivio di Stato di Roma (ASR)/ Archivio di Stato di Siena (ASS), Consiglio Generale 228, 105-. *Gabella dei contratti*.

<sup>3</sup> Charles Randall Mack. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 41.

<sup>4</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 38; Krufft, Hanno-Walter. *Städte in Utopia: Die Idealstadt Vom 15. Bis Zum 18. Jahrhundert Zwischen Staatsutopie Und Wirklichkeit*. München: Beck, 1989, 22 -23.

<sup>5</sup> Heretter bare referert til som *commentarii*.

tjener som en kanyle tilbake til samtidens tidsmentalitet.<sup>6</sup> Man kan lese gjentagende ganger i hans *commentarii* om ulike sivilisasjoner, et godt og ondt styresett, viktige samtidsportretteringer, deres ry og ettermæle, store menns palasser og byer. Temaet *by* er noe som går igjen,<sup>7</sup> noe som gjør at man kan forstå at Pius var spesielt interessert i den menneskelige siden ved arkitekturens formål. Arkitekturen kan forståes hos Pius som et speilbilde av samfunnet den huser; slik byen ser ut er den også styrt. Temaet *krig* forstått som både enkle disputer, isfront og ved militær inngripen mot enkeltpersoner eller hele byer— hvor Pius selv fører an — er detaljert fremstilt gjennom *commentarii*.<sup>8</sup>

Pave Pius hadde sine øyne rettet mot Konstantinopel. Etter byens fall til osmanene i 1453, dreide hans ønsker seg om å få samlet midler til et korstog mot Det osmanske riket for å ta det tilbake igjen.<sup>9</sup> Pius skriver i sine *commentarii* at det ligger ingenting nærmere hans hjerte enn å ta tilbake Konstantinopel, og han hadde ingen tid å miste. Allerede etter konklaven hadde innsatt Pius II som pave den 3 september 1458 kalte han inn alle sine kardinaler for å undersøke mulighetene for å dra på hærtokt til Konstantinopel.<sup>10</sup>

Fra tutti i pensieri che assalirono il suo animo nessuno fu più grande di quello che lo spingeva a incitare i cristiani contro i Turchi e a portar loro la guerra.<sup>11</sup>

På bakgrunn av pavens *commentarii* og den særskilte kontekstuelle situasjonen, er det ingen som til nå har løftet frem det utforskede visjonære ønsket til Pius, og sett dette i sammenheng med rekonstruksjonen av Pienza, utbyggingen i Siena og andre steder.

## 1.2 Mål og problemstilling

Det jeg ønsker å finne ut av i denne avhandlingen er hvordan man kan tolke renessansefasader som et uttrykk for oppdragsgiverens ønsker, mål og personlige overbevisninger. Noe av den viktigste funksjonen til byggverk er å vise ved sin overflate hva

---

<sup>6</sup> Men *commentarii* bør kanskje ikke leses som nøytral realhistorie. Se øvrige kapitler i denne masteravhandlingen.

<sup>7</sup> Giuseppe Bernetti. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok I - Bok III.

<sup>8</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Eksempler fra Bok I, xxix, 279- xxxvii, 303, xxxviii, 305- xlv, 320.

<sup>9</sup> O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097, 1063.

<sup>10</sup> Jan Pieper. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart: Axel Menges Edition, 2000, 102.

<sup>11</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok I, ii, 119.

slags type bygg det er. Noen arkitekturmarkører som eksempelvis plassering, bygningens frittstående skulpturering, vinduer, inngangspartier og dekorasjoner er med å hjelpe oss i å karakterisere byggverkets typologi. Av byggets viktigste sider kan fasaden som vender ut mot betrakteren sies å ha mest kommunikativt potensial. Fasaden kan vise konkret til det billedspråk betrakteren kjenner, men den kan også kommunisere allegorier, metaforer og symbolikk. Kunsthistoriker Charles Burroughs utbroderer fasadefeltets symbolikk i sin bok *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense* fra 2002 der fasadens fremtoning har en nærmest semiotisk betydning.<sup>12</sup> En konsekvens av dette perspektivet er at man kan se oppdragsgiverens byggverk som hans fasade utad, en omtrentlig stedfortredende personifisering av ham.<sup>13</sup>

Among the material possessions conferring identity, none is of more importance than a house, often identified with a family or even understood as a surrogate self.<sup>14</sup>

Jeg ønsker å lese de ulike visuelle virkemidlene i fasadene som uttrykk for oppdragsgiverens visjoner og idéer hvis man også tar i betraktning andre primærkilder og tidens kontekst. Vi har også et rikt utvalg av ulike typer fasader å fortolke tilknyttet Pius II i både Pienza og Siena. Og slik byggverket var ment å oppfylle en viss samfunnsfunksjon, slik tituleres også oppdragsgiveren gjennom denne, som om fasaden kan oppvise en slags stedfortredende identitet i hans fravær.<sup>15</sup> Det jeg vil finne ut av i denne sammenhengen er at vi kan ane skissene til de bakenforliggende idéene Pius kanskje hadde for sine byggeprosjekter. Jeg mener det er mulig å se dette i fasadene fra da han levde et liv som utsvevende humanist-poet med sterke interesser for den antikke fortiden,<sup>16</sup> frem til han ble valgt til pave. Målet mitt er derfor å omtrentlig *evokere* Pius frem fra fasadene. De fasadene jeg har valgt å diskutere er kommunepalasset i Pienza *Palazzo del Pretorio/palazzo comunale* som kan ansees som å ta del i pavens juridiske maktposisjon. Videre kan pavens palass i Pienza *Palazzo Piccolomini* leses som hans profane rolle, fra den tiden før han ble pave. Hovedkirken i Pienza *La*

---

<sup>12</sup> Charles Burroughs. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>13</sup> Burroughs, Charles. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 3-5, 80, 108, 127.

<sup>14</sup> Burroughs, Charles. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 33.

<sup>15</sup> Burroughs, Charles. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 33, 56, 78.

<sup>16</sup> Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1 : Books I-II*. Vol. 1. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003, vi-xxiii; Mitchell, Rosamond Joscelyne. *The laurels and the tiara: Pope Pius II, 1458-1464*. London: Harvill Press, 1963, 11-18.; White, Arthur. *Plague and Pleasure: The Renaissance World of Pius II*. Washington, District of Columbia: Catholic University of America, 2014, 22- 23.

*concattedrale di Santa Maria Assunta* kan på mange måter kan leses som Pius religiøse rolle i samfunnet. Videre har jeg derfor tatt utgangspunkt i en todelt arbeidssetning:

*Hvordan kan fasaden på et byggverk tolkes som et uttrykk for oppdragsgiverens interesser, mål og idéer? Og hvordan kan man lese arkitekturen på en helt ny måte med denne nye innfallsvinkelen?*

Med disse problemstillingene ønsker jeg å finne ut av hvordan forholdet mellom visualitet og retorikk ble forstått i den estetiske praksisen som oppdragsgiver og arkitekt opererte i forhold til. For å svare på dette må vi se til hva som var normen i Italia på denne tiden, både visuelt, historisk og også se til mentalitetshistoriske praksiser som arkitekter og oppdragsgivere var en del av. Dette krever en forsiktig dissekering av flere samfunnsforhold i henhold til norm, tradisjon, nyvinninger, påvirkning utenfra, datidens litteratur, betydning av sosial status og andre kontekstuelle sammenhenger.

### 1.3 Avhandlingens oppbygning

Kapittel 1 omhandler temaet for avhandlingen, målet og problemstillingen.

Kapittel 2 omhandler en kort redegjørelse for forskningsobjektene forskningshistorie. Videre skriver jeg om metodikken som er brukt og så følger en kursorisk liste over det teoretiske fundamentet som er å finne utbrodert ellers gjennom hele oppgaven.

I kapittel 3 presenteres det bakgrunnsinformasjon om oppdragsgiveren Pius II og hans to arkitekter: Bernardo Rossellino og Antonio Federighi.

I kapittel 4 beskrives byggeprosjektene i Pienza og Siena.

I kapittel 5 analyseres sammenligningsgrunnlaget med andre monumenter i Toscana som er relevante med tanke på presedens, foregangsfigurer, arv, norm og tradisjoner.

I kapittel 6 danner jeg en tolkning av fasadene opp imot problemstillingen min med bakgrunn i analyse og beskrivelser.

I kapittel 7 følger en videre diskusjon av monumentene sett opp imot tidsmentaliteten og andre kontekstuelle sammenhenger.

Til sist i kapittel 8 følger det en kort drøftelse av hvordan jeg har løst problemstillingene, så følger videre spørsmål som kunne være relevant å forske på, og deretter en konklusjon av hva jeg på bakgrunn av alt nedlagt arbeid har funnet ut.

## 2. Forskningshistorie, metode og teori

---

### 2.1 Forskningshistorie

Monumentene som Pius lot bygge i Pienza, Siena og andre steder står som egne vitner og er blant de viktigste primærkildene. I Pienza står bygningene intakte og faktisk nesten uforandret, da paven ba helt særskilt i en bulletin at ingenting skulle endres.<sup>17</sup> I Siena, Roma og andre steder hvor Pius foretok bygningsarbeider står disse også som primærkilder. Det har likevel vært foretatt flere rehabiliteringsarbeider med konstruksjonen til hovedkirken i Pienza som følge av det vanskelige utgangspunktet for dens fundament,<sup>18</sup> som paven også beskriver selv i *commentarii* under selve konstruksjonsperioden på 1459.<sup>19</sup> Ved mitt besøk i Pienza høsten 2022 hadde kirken tydelige store sprekker opp langs veggen på det sørvendte transeptet (Illustrasjon 40.)

Når det gjelder tekstlige primærkilder har jeg benyttet litt forskjellige utgivelser av pavens egne kommentarer, blant annet fra Margaret Meserve og Marcello Simonetta *Commentaries* (2003) og en versjon oversatt til italiensk fra latin av filosofihistoriker Giuseppe Bernetti *I Commentari* (1972.) Jeg foretrekker hovedsakelig den sistnevnte versjonen av Pius kommentarer fordi den muligens ivaretar noe av pavens språkdrakt. Vi vet ingenting i detalj om planleggingshistorien til Pienza,<sup>20</sup> derfor må vi referere til pavens beskrivelse i den niende boken av *commentarii*, som viser til besøket i 1462, og til de arkitektoniske bevisene. Pius foretok flere besøk til Pienza (22. februar 1459, 11.-23 september 1460, juli-september 1462 og 11.-19. november 1462), spesielt hans sommeropphold i 1462, er nedskrevet i *commentarii*. Kontrakter, løyve, lisenser, utbetalinger og dets like kan man anmode av

---

<sup>17</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, "L'architetto Bernardo Rossellino; Decreto del pontefice per la conservazione del decoro e l'arte del tempio e degli altri edifici di Pienza" XXV, 227.

<sup>18</sup> Sist kjente restitusjonsoppdrag (med blant annet rens av fasaden til hovedkirken) var foretatt 9.04.22 av Ministero delle Infrastrutture e della Mobilità Sostenibili – Provveditorato Interregionale per le Opere Pubbliche Toscana – Marche – Umbria di Firenze og dal Ministero della Cultura – Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo.

<sup>19</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Descrizione del duomo di Pienza, Bok 3, xxiv, 223.

<sup>20</sup> Hanno-Walter Kruft. *Städte in Utopia: Die Idealstadt Vom 15. Bis Zum 18. Jahrhundert Zwischen Staatsutopie Und Wirklichkeit*. München: Beck, 1989, 23.

arkivene ved henholdsvis Siena og Roma, men er redegjort for i sekundærlitteraturen, både når det gjelder transkribering, systematisering og oversettelse.<sup>21</sup>

Forskningshistorien om byen Pienza i sekundærlitteraturen har i stor grad fokusert på filosofiske skoler som kan leses av formspråket og så forsøkt å forbinde disse tankene med monumentene. Forskjellige kunst – og arkitekturhistorikere fra hele verden har, ved ulike argumenter, uttrykt at monumentene har del i ideelle standarder.<sup>22</sup> Det finnes også en mer eksperimentell tilnærming til størrelsesproporsjonene, for å på en måte bevise at de platoniske og pytagoreiske idealene kan leses direkte av arkitekturen i Pienza.<sup>23</sup>

En annen forskningsdiskusjon går ut på at Pienza ikke er en idealisert bykonstruksjon overhodet, men snarere har røtter i den umiddelbare samtiden sin med det gotiske formvokabularet.<sup>24</sup> Denne linjen av forskningsdiskusjon har røtter i kritikken av renessansen som en utmeislet epoke, totalt forskjellig fra de foregående.

Nyere forskningslitteratur kan karakteriseres som mer nøytral i tilnærmingen til arkitektur, både generelt og særskilt for Pienza. Flere av skriftene diskuterer arkitektur i renessansen som mye mer synkretiserende enn eldre litteratur. Generelt kan jeg beskrive den nyere forskningen som orientert rundt hvordan store overordnede epokestrukturer kan sees i den visuelle kulturen.<sup>25</sup> Også sekundærkilder om Pius II *commentarii* og andre tekster har

---

<sup>21</sup> Mack, Charles Randall. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, Appendix I, Appendix II med dokumenter fra Archivio di Stato di Roma (ASR); Adams, Nicholas. "The Acquisition of Pienza 1459-1464." *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, no. 2 (1985): 99-110, Appendix med ulike dokumenter fra Archivio di Stato di Siena (ASS).

<sup>22</sup> Ludwig Heinrich Heydenreich. "Pius II als Bauherr von Pienza." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937; Frommel, Christoph Luitpold, "Francesco del Borgo: Architekt Pius' II und Pauls' II: Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II Piccolomini" *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983; Gaetano Ponte, "Architettura e società nel 'De re aedificatoria' di Leon Battista Alberti," *Giornale italiano di filologia* 21, pt. 2, 1996; Hanno-Walter Kruft, *Städte in Utopia: Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*

<sup>23</sup> Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*, Edition Axel Menges, 2000; Rubenstein, Ruth Olitsky. "Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrews Head," Enea Silvio Piccolomini, Papa Pio II. Atti del Convegno per il Quinto Centenario della Morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1968.

<sup>24</sup> Christine Smith. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*. New York: Oxford University Press, 1992; L. Finelli & S. Rossi, *Pienza: Tra ideologia e realtà*, Dedalo Libri, 1979; L. Finelli, *L'Umanesimo giovane. Bernardo Rossellino a Roma e a Pienza*, Roma, 1984; Adams, Nicholas. "Pienza." I Francesco Paolo Fiore. *Storia Dell'architettura Italiana: Il Quattrocento*. Milano: Electa, 1998, 314 – 329.

<sup>25</sup> Georgia Clarke. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003; Georgia Clarke og Paul Crossley (Editors.) *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture, C. 1000-c. 1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; May, Susan J. *Pienza: Relics, Ritual and Architecture in the city of a Renaissance Pope*. I Delbeke, Maarten., and Minou. Schraven. *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Vol. Vol. 22. Intersections. Leiden: Brill, 2012; Angelini, Alessandro. *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*. Milano: Silvana Editoriale, 2005; Campbell, Stephen J. and Stephen J. Milner (ed.). *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance*. Cambridge:

skrevet, viser en orientering mot overordnede historiske aspekter som utspilte seg i renessansen og som kan sees som formative for Pius skrifter.<sup>26</sup> Jeg har latt meg inspirere særskilt av denne tilnærmingen til Pius byggeprosjekter, noe som utdypes i kapittel 2.3 Teoretiske perspektiver i denne avhandlingen.

Videre er det et stort utvalg av ulike typer forskningshistoriske tekster som ikke kan katalogiseres på samme måte som de andre over, og jeg har diskutert disse tekstene innunder de forskjellige kapitlene i denne masteravhandlingen.

## 2.2 Metodologi

Denne oppgavens metodiske verktøy er tre delt. Først og fremst har jeg arbeidet i feltarbeid ved observasjon av forskningsobjektene der de er i Italia. Monumentene finnes i byene Firenze, Siena, Roma og Pienza. Jeg har samlet bevis ved egen fotografering høsten 2022. Det andre metodiske fundamentet søker å diskutere monumentene i en komparativ analyse, hvor man ved en sammenligning kan peke på forskjeller og likheter.<sup>27</sup> Dette danner således grunnlaget for å tolke materialet i lys av ulike teoretiske perspektiver.

Det tredje metodiske fundamentet er teoretisk basert, og omhandler hvordan eller på hvilken måte jeg diskuterer arkitektur på. Siden jeg ønsker å undersøke byggverkene i lys av samtidens strømninger, er konteksten omkring arkitekturen av betydning. Jeg har latt meg seg inspirere av kunsthistoriker Michael David Kighley Baxandall (1933 – 2008) sin versjon av 're-enactment' begrepet, slik han benytter det i kapittelet "The Historical Object: Benjamin Bakers Fourth Bridge" fra hans bok *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (1985). 'Re-enactment' begrepet kan vi forstå som når et gitt tema blir re-aktualisert på nytt og på nytt, slik at vi kan forstå verkets prosess ta form innad i konteksten sin. Modellen som Baxandall konstruerer følger et deskriptivt triangel, hvor objektet for analyse forflytter seg innen gjeldende tematikk. Forenklet kan man si at det er arkitekten av byggverkene som adresserer et konkret problem der hans produkt er en del av løsningen på problemet til oppdragsgiveren.<sup>28</sup> Dette utgangspunktet kan skisseres som følger:

---

Cambridge University Press, 2004; Wood, Christopher. *A History of Art History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019; Nagel, Alexander, and Christopher Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.

<sup>26</sup> Barbara Baldi. *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana, 1457-1464*. Milano: Edizioni Unicopli, 2006; O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015.

<sup>27</sup> Erik Mørstad. *Visuell Analyse: Metode Og Skriveråd*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2000, 55.

<sup>28</sup> Michael David Kighley Baxandall. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1985, 14-15.



- a. Oppdragsgiveren, med ønske og midler til å la det skapes et resultat
- b. Arkitekten, som innehar kunnskapen og løsningene
- c. Markedet, eller omstendighetene/kulturen/den dominerende mentaliteten som omgir hele prosessen og dominerer hva som er normen
- d. Monumentet, som avhenger av prosess, omstendigheter, arkitektens adresserte løsninger og muligheter gitt av økonomisk rammeverk

Monumentet (altså d) har det sirkulære potensiale, det som diskuteres, problematiseres og undersøkes og ikke minst *beveger seg innad i triangelet* som er bestående av a) b) og c). Intensjonen bak formvalg, dekor og bruk av dekor forblir en rekonstruksjon av det historiske bildet. Byggverkernes utseende blir diskusjonsobjektet opp mot triangelet til Baxandall.<sup>29</sup>

### 2.3 Teoretiske perspektiver

Her følger en kort sammenfatning av noen av de ulike teoretiske perspektivene jeg skal benytte i denne avhandlingen. Jeg kommer til å diskutere flere teoretiske perspektiver på monumenter som problematiserer tidsepokens visuelle verden i alle de følgende kapitlene på flere måter. Først og fremst vil jeg diskutere arkitekturen under epokens overordnede tidstypiske mentalhistoriske kjennetegn. Hvorfor jeg har valgt å gjøre det på denne måten er fordi at vi kan ikke vite sikkert hva paven egentlig har ønsket for bygningene sine. Vi kan aldri få sann viten om hva han egentlig tenkte eller hvor humanistisk orientert han faktisk var. Alle disse temaene blir tankekonstruksjoner omkring en død person. *Commentarii* gir en pekepinn mot flere temaer paven var interessert i, men kan kanskje ikke diskuteres som den eneste kilden til Pius visjonære ambisjoner. Det som derimot er et mer fruktbart utgangspunkt er derfor å drøfte epokens strukturelle orienteringer, slik disse har gjort seg i utslag i eksempelvis arkitekturen og utsmykningen, eller også filosofiske orienteringer generelt i *quattrocento*. Jeg drøfter noen utvalgte *tidstypiske* trekk som jeg syntes er veldig relevant for denne avhandlingens tema, mens flere (og kanskje enda mer) relevante temaer er av tidshensyn ikke vært mulig å håndtere.

Arkitekturen kan på mange måter diskuteres som en effekt av *individualiseringen* som etter hvert skulle vise seg i kulturen på mange vis.<sup>30</sup> I kunsten er dette kjennetegnet ved Albertis sentralperspektiv. Forsvinningspunktet forutsetter at det står en person og ser på verket fra et

---

<sup>29</sup> Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1985, 42.

<sup>30</sup> Charles H. Parker og Jerry H. Bentley. *Between the Middle Ages and Modernity: Individual and Community in the Early Modern World*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007, introduksjon.

særskilt punkt i rommet. Kunsten, både malerier og monumenter, men også byperspektiver<sup>31</sup> er slik sett tilrettelagt for individets blikk. Hva den enkelte oppdragsgiveren og arkitekten så på og viste interesse for, ble derfor et gravitasjonspunkt for hva man skulle orientere seg rundt.<sup>32</sup>

Andre konsekvenser av disse individualiseringsprosessene ser vi i den økte interessen for ens nyoppdagede kulturelle historie, og bevisst bruk av *antikkresepsjon* tilpasset flere nye anskuelsermåter for oppdragsgiverne.<sup>33</sup> Jeg kommer til å trekke inn litt ulike syn på bruk av antikk resepsjonen, også med en diskusjon om andre kulturers påvirkning, med flere måter å se det hele fra.<sup>34</sup>

Jeg skal videre trekke frem teorier som diskuterer *historiefabrikkering* i renessansen som særskilt diskuterer disse temaene, spesielt ens egen historie, og ens påvirkningskraft til å forme denne. Aktørene kan diskuteres som svært *tidsbevisste*, slik at det de foretok seg har blitt beskrevet i litteraturen som *authoral mode* og *substitution mode*.<sup>35</sup> Temaer som var spesielt løftet frem i renessansens samtid var å legge igjen noe som skulle vare innover i fremtiden, gjerne ved bruk av tradisjon, arv og historiske temaer. *Ettermæle* og *ens minne* var svært viktige temaer i denne epoken, og viste seg i forskjellige utslag.<sup>36</sup>

Arkitekturen kan analyseres, diskuteres og tolkes som med i alle disse forestillingene som gir seg tilkjenne i strategiske plasserte ornamenter, tilpasninger med eldre og nyere bygningsformer og dekor, og ikke minst en visuell iscenesettelse av tidstypiske temaer som var viktige for oppdragsgiverne i fasaden og byggverket generelt. Retoriske figurer fra filosofien og litteraturen hadde sine motparter i den visuelle retorikken, eksempler på dette er begreper som *magnificenta*, *ekfrasi*, *enargeia* og *evidentia*.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Eksempelvis Pienza sitt trapesformede piazza, eller Sabbioneta (Mantova) sitt trapesformede piazza.

<sup>32</sup> John Onians. "Leon Battista Alberti. The problem of personal and urban identity." I *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450-1550*. (1997) p. 207-215, 207-8.

<sup>33</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003; Campbell, Stephen J. and Stephen J. Milner (ed.). *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

<sup>34</sup> Richard Brilliant. "I Piedistalli Del Giardino Di Boboli: Spolia in Se, Spolia in Re." *Prospettiva*, no. 31 (1982): 2-17; Claire Farago. *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*. New Haven and London: Yale University Press, 1995; Hans Belting. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

<sup>35</sup> Alexander Nagel og Christopher Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 29, 31, 50-51.

<sup>36</sup> Emily O'Brien. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015; Ciappelli, Giovanni, and Patricia Lee Rubin. *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

<sup>37</sup> Heinrich F. Plett. "II Enargeia in Humanist Writings and Its Theoretical Foundation". In *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012, pp. 23 – 28.

Som en følge av alle disse tidstypiske trekkene blir oppdragsgiveren også svært selektiv med tanke på hvem de leide inn til oppdrag og hva de ville ha i utsmykningene sine, og epokens betydeliggjørelse av *kunstneren som skaper* var også med i tidens orientering.<sup>38</sup>

### 3. Presentasjon av oppdragsgiver og arkitekter

---

#### 3.1 Oppdragsgiver

Aeneas Sylvius Bartolomeo Piccolomini (f.1405 – d. 1464) var fra en fattig bankfamilie av høy byrd i Siena som hadde et godt renommé. De eide noen beskjedne landeiendommer i blant annet Corsignano i Siena-regionen, hvor Aeneas Sylvius vokste opp og tilbrakte sine mest lykkeligste år av livet.<sup>39</sup> Da Aeneas Sylvius var nærmere myndig plasserte de ham hos slekt i Siena hvor han etterhvert tok embetseksamen i jus.<sup>40</sup> Aeneas Sylvius var angivelig ikke så veldig interessert i jus, og studieveinner fortalte i erindringer om sin venn at han leste gamle antikke klassikere som var tilgjengelige på denne tiden i de sene nattetimer.<sup>41</sup> Fra studietiden forfattet Aeneas Sylvius flere fortellinger, blant annet etter denne tidens standard "erotiske" fortellinger som *Chyntia*, *Nymphilexia*, dramatiske teaterstykker som *Chrysis* og romantiske fortellinger med samtidsreferanser til noen faktiske personer i stykket *Historia de duo bus amantibus* i perioden 1423 – 1431.<sup>42</sup> Han ble kjent som en *poeta* og *orator*, noe som brakte ham ut på en ærgjerrig karrierevei.<sup>43</sup> Aeneas Sylvius karriere begynner som sekretær hos kardinal Domenico Capranica i Nord- Europa fra 1431. Videre besitter han ulike verv hos keiser Frederick III fra 1440, og så driftet dette karrieren videre til å ta kirkeordinans i 1446 med arbeid som apostolisk sekretær under pave Nicholas V og Calixtus III, deretter ble han biskop av Trieste i 1447, og så i Siena i 1451, deretter kardinal under pave Calixtus III i 1456. Kun to år senere ble han pave Pius II *Pontifex Maximus Gentilibus Suis Piccolomineis* fra 1458 til 1464. Under Pius II's seks år som pave har de gjenværende bevis latt oss forstå at han hadde flere samfunnsroller som krevde hver sin ekspertise, alle visse kvaliteter vi kan

---

<sup>38</sup> Hans Belting. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, 470.

<sup>39</sup> Cecilia Mary Ady. *Pius II: (Aeneas Silvius Piccolomini): The Humanist Pope*. London, 1913, introduksjonen.

<sup>40</sup> Ady, Cecilia M. *Pius II: (Aeneas Silvius Piccolomini): The Humanist Pope*. London, 1913, 7.

<sup>41</sup> Ady, Cecilia M. *Pius II: (Aeneas Silvius Piccolomini): The Humanist Pope*. London, 1913, 10-22.

<sup>42</sup> Se eksempelvis Michael Von Cotta-Schönberg. *Collected Orations of Pope Pius II*. 5th Version. 2020.

<sup>43</sup> Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1: Books I-II*. Vol. 1. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003, vi.

lese at Pius hadde. Ett av hans fremste evner var å fortelle historie og kanskje spesielt sin egen historie. Pius største litterære bidrag er hans *Commentarii*, som er et godt bevart dokument fra renessansen, noen ganger skrevet med pavens egen hånd, andre ganger ved innhyrte historikere,<sup>44</sup> skrevet i sammenklempt tid mellom møter, midt på natten og når det ellers var tid.<sup>45</sup> *Commentarii* begynner med en historisering omkring familien Piccolominienes opphav, og fortellinger om Italia og andre byer, reiseveier ved havet og historiske personer og steder. Aller mest er lesningen av *commentarii* et dypdykk ned i en aldrende manns tanker om livet, og tiden han var en del av.

Vi kan forstå av tittelen til *commentarii*<sup>46</sup> at en slik tittel i Italia etter 1450 var ment som et mer raffinert og fasjonabel selvfremstilling og ikke akkurat en nødvendigvis sann historiefortelling.<sup>47</sup> *Kommentarer* som sjanger har i seg flere av de retoriske virkemidlene som har sin visuelle parallell,<sup>48</sup> som vi skal se senere. Historieprofessor Emily O'Brien mener at tanken bak pavens kommentarer løper langs en eldre tekst ved samme navn: *Commentarii de Bello Gallico* og *Commentarii de Bello Civili*, tilhørende ingen ringere enn Julius Cæsar.<sup>49</sup> I begge historiene – og karrierene sett ved siden av hverandre, fant pave Pius mange likheter med Cæsar i sitt eget liv, både når det gjaldt erfaringer, utfordringer og mål. Cæsars *commentarii* blir som et apologetisk teksteksempel å tegne sitt eget portrett i, altså som en slags forsvarstale.<sup>50</sup> Pave Pius II skriver seg derfor på en måte inn i en tradisjon lik de

---

<sup>44</sup> Man vet at disse humanistene var en del av hoffet til Pius II: Giannantonio Campano (1429-77), Flavio Biondo (1388-1462), Porcellio Pandoni (1409-85) og Lodrisio Crivelli (1412-65) i Mack, Charles R. "Beyond the monumental: The semiotics of papal authority in renaissance pienza" *Southeastern College Art Conference Review*, 16, (2012), del 4- 7.

<sup>45</sup> Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1: Books I-II*. Vol. 1. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003, vi-xxiii; Mitchell, Rosamond Joscelyne. *The laurels and the tiara: Pope Pius II, 1458-1464*. London: Harvill Press, 1963, 33, 56, 77; White, Arthur. *Plague and Pleasure: The Renaissance World of Pius II*. Washington, District of Columbia: Catholic University of America, 2014, 22, 23; Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 86-87.

<sup>46</sup> *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt* kan oversettes til «Kommentarer over de minneverdige hendelser som tok sted i Pius II tid.»

<sup>47</sup> Baldi, Barbara. *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana, 1457-1464*. Milano: Edizioni Unicopli, 2006; O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097, 1060.

<sup>48</sup> Plett, Heinrich F. "II Enargeia in Humanist Writings and Its Theoretical Foundation". In *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012, pp. 23 – 28.; Barry Torch og Jennifer Mara De Silva. "Pius II and the Andreis (1462): Textual Circulation, Crusade Promotion and Papal Power." *Renaissance Studies*, 2021, Renaissance Studies, 2021-10-06.

<sup>49</sup> O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097.

<sup>50</sup> O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097, 1061.

keiserlige *iuliane*, en historiografisk presedens mange andre renessansehumanister også gjorde når de skulle skrive om viktige personer fra egen tid.<sup>51</sup>

En slags apologet som prosavariant har av flere akademikere<sup>52</sup> blitt kjent som en modell for historieskriving som får frem fokuset på hovedpersonens *virtus*, gjennom en redegjøring for hans *res gestae*. Det blir en forsvarstale fundert på antikke retoriske figurer hvori gjerningene ikke like lett kunne vike unna en streng dom, men kommer seg rundt den likevel. Eksempelvis ved å fremstille onde gjerninger om til en redningsaksjon, eller annektering av land som skulle inngå i et *imperium sine fine*. Så langt følger Pius Cæsars *magnum opum*: Der Cæsar forsøkte å ta Gallia til Republikken, skulle Pius på sin side ta tilbake østkirken fra ottomanerne.<sup>53</sup>

Konstantinopels fall til fienden ved inntakelsen av den Islamske sultan Mehmet II (Meĥemmed Murād f.1432 -1481) den 29. mai 1453, gjorde et voldsomt inntrykk på Aeneas Sylvius. I brev til Pave Nicholas V om Konstantinopels fall aner vi frustrasjonen:

Delle due luci della cristianità, una è stata spenta. [...] Che dire degli innumerevoli libri, ancora sconosciuti al mondo latino? [...] Ahimè! Quanti nomi di uomini famosi periranno. È una seconda morte per Omero e per Platone. Dove troveremo i nostri poeti e i nostri filosofi? La fonte delle Muse è ferma.<sup>54</sup>

Pius II levde i en tid hvor det østromerske rikets fall til tyrkerne ble ansett som et neste ledd i den kommende apokalypsen i frelseshistorien.<sup>55</sup> Å forhindre dette var kanskje ansett som en mulig vei til personlig frelse. Da det ble kjent for Pius at Konstantinopel hadde falt, var han snar med å forsikre den daværende paven Nicholas V at hans ettermæle ville for alltid være skitnet til. Pius skrev: «Nessuna colpa può essere attribuita a te, eppure i posteri, nella sua ignoranza, ti biasimeranno quando apprenderanno che Costantinopoli è caduta durante il tuo regno.»<sup>56</sup> Slik man kan tolke dette, virker det som at man ikke kan gjøre noe med historiske

---

<sup>51</sup> O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097, 1061.

<sup>52</sup> Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1 : Books I-II.Vol. 1*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003; O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097, 1061; Mercan, F. Özden. "Constructing a Self-Image in the Image of the Other." In *Practices of Coexistence*, 71-102. Hungary: Central European University Press, 2017.

<sup>53</sup> Baldi, Barbara. *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana, 1457-1464*. Milano: Edizioni Unicopli, 2006, 122-50.

<sup>54</sup> Ady, Cecilia M. *Pius II : (Æneas Silvius Piccolomini) : The Humanist Pope*. London, 1913, 125.

<sup>55</sup> Woodhead, Linda. *An Introduction to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 63.

<sup>56</sup> Emily. O'Brien. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 86; Wolkan, 3:200-1.

fakta, men dens historiske omstendighet var som et omsmeltbart element for Pius. Som O'Brien diskuterer, avslører dette noe av Pius tanker om hvor mye han legger i det å ha et godt *memoria*,<sup>57</sup> som overgår langt utover det å ha *una bella figura*, for å si det slik. Pius kalte inn til en kongress i Mantova hvor han forsøkte å overtale Europas ledere i å delta i hans hellige krig, med nedslående resultat.<sup>58</sup> Pius gav aldri opp, men kan nok ha skjønnet at det ikke ville la seg sette i stand. Jeg tror at denne hendelsen er en av flere, som gjorde at han vendte blikket sitt hjem og konsentrerte seg om temaer som var mer håndgripelige.

Biografien om Pius II skriver at han leste seg opp på eget initiativ i de ulike filosofiske skoler fra Cicero, Livius og Vergil øyensynlig basert på en interesse for hva som nå hadde blitt kjent av den gamle antikke arven.<sup>59</sup> Da han ble pave hadde han over fire hundre volumer bevart i boksamlingen sin, og vi må ha i mente at et enkelt volum kan inneholde flere bøker, noe som har ledet til at han er blitt heftet som bibliofil.<sup>60</sup> Å ha en stor samling eldre bøker var videre et tidstypisk trekk: det var gagnlig for den kulturelle kapitalen.<sup>61</sup> Aeneas Sylvius hadde kanskje humanistiske orienteringer lenge før hans karriere i kirken, noe som har fått flere historikere og kunsthistorikere til å spekulere i om noen av disse elementene kan ha en synlig idé i arkitekturen som skulle bygges på hans bestilling.<sup>62</sup> Pius II var en stor beundrer av den gamle republikansk arkitektur som han besøkte i guidet tur, fortrinnsvis i Roma, Napoli og omegn lenger sør.<sup>63</sup> Årsaken til denne feltvandringen, er ifølge Pius selv, for å iaktta 'de gamle antikke byene som sivilisasjonens skjelett.'<sup>64</sup> Kunsthistoriker Rubinstein noterer at Pius' biografikere hadde skrevet at paven var mest interessert i arkitektur: «As his early accounts of his travels in Italy and north of the Alps reveal, it was architecture which interested him more than painting and sculpture — 'aedificandi studio vehementer delectatus est' [...]»<sup>65</sup> Vi ser

---

<sup>57</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 86-87.

<sup>58</sup> James Hankins. "Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II." *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 111-207, 111-13.

<sup>59</sup> Ady, Cecilia M. Pius II : (Æneas Silvius Piccolomini): The Humanist Pope. London, 1913, 15; Mitchell, Rosamond Joscelyne. *The laurels and the tiara: Pope Pius II, 1458-1464*. London: Harvill Press, 1963, 91.

<sup>60</sup> Susan J. May. "The Piccolomini Library in Siena Cathedral: A New Reading with Particular Reference to Two Compartments of the Vault Decoration." *Renaissance Studies* 19, no. 3 (2005): 287-324, 294.

<sup>61</sup> Manfredo Tafuri. (Ed.) Harvard University Graduate School of Design. *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*. New Haven: Yale University Press in Association with Harvard University Graduate School of Design, 2006, 11.

<sup>62</sup> Se særskilt Heydenreich, L. H. "Pius II. Als Bauherr von Pienza." *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 6, no. 2/3 (1937), Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987.

<sup>63</sup> Rubinstein, Ruth, Olitsky. "Pius II and Roman Ruins." *Renaissance Studies* 2, no. 2 (1988): 197-203, 197 – 198.

<sup>64</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 31.

<sup>65</sup> Rubinstein, Ruth, Olitsky. "Pius II and Roman Ruins." *Renaissance Studies* 2, no. 2 (1988): 197.

dette i *commentarii* flere steder, kanskje spesielt i et kapittel dedikert til å beskrive *La Villa Adriana* i Tivoli sin skjønnhet over flere sider.<sup>66</sup>

Vi kan også spore noen slags tanker om bevaring av det gamle, og særdeles respekt for de antikke monumenter hos Pius. Etter at Pius selv hadde 'plyndret' deler av Ostia og Peschia for antikk marmor for å bygge på Roma i den anledning av å skulle tilbakeføre relikviehodet til S. Andrea fra Hellas, deklarerer han i en pavelig bulletin at den som ville forsøke å stjele *mer* marmor ville bli ekskommunisert, altså landsforvist.<sup>67</sup> Rubinstein peker på at dette var et løft for å få slutt på all brenningen av den antikke marmoren som lå omkring for å lage mørtel av det. På sett og vis var Pius røveri og deretter påfølgende fredning en av de første ansatsene til en slags bevaringshistorie: Der hvor Pius kunne redde noe av den gamle fortiden, ville han gjøre det. Rubinstein nekter heller ikke for at denne akten var et ledd i å vinne folks anerkjennelse, ettersom det ikke lyktes Pius å få i stand dette korstoget til Konstantinopel i første omgang, men at det da i det minste kom en viktig relikvie tilbake fra byen i Østen.<sup>68</sup>

### 3.2 Arkitekter

Arkitekten som Pius hadde valgt til flere av sine oppdrag i Roma og Pienza var "Rossellino" (altså Bernardo di Matteo del Borra Gamberelli f.1407 – d. 1464.) Rossellino har ikke blitt viet noen særskilt oppmerksomhet i forskning, og de historiske fakta som skildrer ham er av sparsommelig art.<sup>69</sup> Det vi vet om Rossellino er at han var fra Settignano nordøst for Firenze, hvor han ble født som bror nummer to i en brøreflokk bestående av fem stykk. Alle brødrene fikk kallenavnet Rossellini etter rødfargen på håret deres og alle ble trent som steinhuggere under deres far, onkel, fetter osv. før de gikk i lære under kjente billedhuggere i Firenze, hvor de hadde sitt eget verksted.<sup>70</sup>

Rossellinos utdanning vites ikke sikkert, men man tror han var hos Nanni di Bartolo (fødsel og død ukjent, men aktiv i årene 1419-1451) i Firenze en stund, og ble introdusert for idéene til Donnatello (altså Donato di Niccolò di Betto Bardi, 1386 -1466) sammen med det antatt

---

<sup>66</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Tivoli e lasue posizione, antichità degli edifici, straordinaria bellezze della campagna, Bok II, xxvii, 174.

<sup>67</sup> Rubinstein, Ruth, Olitsky. "Pius II and Roman Ruins." *Renaissance Studies* 2, no. 2 (1988): 198.

<sup>68</sup> Rubinstein, Ruth, Olitsky. "Pius II and Roman Ruins." *Renaissance Studies* 2, no. 2 (1988): 1998-90.

<sup>69</sup> Mack, Charles Randall. "Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Ghambarelli Called Rossellino." Diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1972.

<sup>70</sup> Francis Ames-Lewis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven: Yale University Press, 2000, Kapittel 2: The artists Education and Training, 19; Schulz, Anne Markham. *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1977, 3.

mer gotiske formvokabularet både i skulptur og arkitektur som ellers var normen.<sup>71</sup> Nanni hadde endret formspråket sitt etter å ha blitt introdusert for Donnatello sine idéer. Man tror at dette vannskillet hos Nanni smittet videre over på hans elever, deriblant andre-generasjons renessansearkitekter - og skulptører fra Firenze, deriblant Rossellino.<sup>72</sup>

Tidlig i karrieren utmerket Rossellino seg på 1430-tallet som billedhugger i Arezzo, hvor blant hans overlevende arbeid inkluderer en bebudelsesscene i terrakottarelieff i kirken og *Madonna della Misericordia*-relieffet i tympanonfeltet i *Palazzo della Fraternità*. Hans hovedverk på 1440-tallet var det rikt utsmykkede gravmonumentet til humanisten Leonardo Bruni (ca. 1370 – 1444) som er å finne i *Santa Maria del Fiore* i Firenze.<sup>73</sup> I andre halvdel av karrieren jobbet Rossellino primært som arkitekt. På 1450-tallet jobbet han i Roma som *ingegnere di palazzo* for pave Nicholas V (1397 –1455),<sup>74</sup> og da han kom tilbake til Firenze, var han *capomaestro* for *Palazzo Rucellai* etter hva som har blitt tolket som Leon Battista Alberti (1404 – 1472) sitt design.<sup>75</sup> Rossellino var også involvert da ferdigstillingen av Brunelleschis lanterne på *Santa Maria del Fiore* skulle utføres.<sup>76</sup> Ikke bare fikk Rossellino kjennskap til denne type bygningsarbeid, han plukket opp en hel del inspirasjon til egne prosjekter som vi skal se senere i denne avhandlingen.

Rossellino var den éne av pavens foretrukne arkitekter, som han nevner og hedrer i sine *commentarii*.<sup>77</sup> Den andre arkitekten var Antonio Federighi (cirka 1420 – 1490) fra Siena, og hovedsakelig aktiv der, men det er spekulasjoner om ikke Federighi også muligens kan ha bevirket med sine særskilte kunnskaper i Pienza. Federighi tegnet *Palazzo delle Papesse*, *Palazzo Todeschini-Piccolomini* og den nærliggende *Loggia del Papa* (1462–63) i Siena for paven, hvor Rossellino muligens var tilstede for å bidra.<sup>78</sup> Federighi var involvert i byens

---

<sup>71</sup> Anne Markham Schulz. *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1977, 3 -4.

<sup>72</sup> Luciano Bellosi. "Da Una Costola Di Donatello: Nanni Di Bartolo." *Prospettiva*, no. 53/56 (1988): 200–213.

<sup>73</sup> Schulz, Anne Markham. *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1977; Christoph Luitpold Frommel. *The Architecture of the Italian Renaissance*. London: Thames & Hudson, 2007, s.48.

<sup>74</sup> Christoph Luitpold Frommel. *The Architecture of the Italian Renaissance*. London: Thames & Hudson, 2007, 47.

<sup>75</sup> Mack, Charles R. "The Rucellai Palace: Some New Proposals." *The Art Bulletin* 56, no. 4 (1974): 517–29, introduksjonen.

<sup>76</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 97.

<sup>77</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, xxv, *L'architetto Bernardo Rossellino*, 227.

<sup>78</sup> Walton, M Cirfi. "Antonio Federighi and Pope Pius II: The Emergence of Renaissance Architecture in Siena." *Rivista Di Studi Italiani*, vol. 16, no. 1, 1998, p. 116; Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 82.



offisielle byggepolitikk og hadde mye å gjøre med de fleste offentlige – og privatsponsete bygningene i Siena. I 1448 ble han tildelt verv som *capomaestro* under utbedringen av fasaden på *dell'Opera del Duomo*. Federighi kan videre ha bidratt til utformingen av *Santa Maria delle Nevi* i Siena som ble bygget 20 år etter *Santa Maria Assunta* i Pienza, med en *hallenkirche*-form, noe som er usedvanlig i Siena og ellers, og får oss til å tenke på *Santa Maria Assunta* som mulig inspirasjonskilde for *Nevi*-kirken.<sup>79</sup>

Det videre arbeidet i Siena bestod av å designe flere *acquasantiera*, eller *aspersorium* og det er vel disse skulpturerte verkene han er mest kjent for.<sup>80</sup> Med denne bakgrunnen hyrte Pius II han til særskilte oppdrag i Orvietokatedralen fra 1459. I begynnelsen av midtskipet finner man en *aspersorium* skulpturert av Federighi. I løpet av den tiden var han også *capomaestro* for den videre utsmykningen og vedlikeholdet av fasaden i Orvietokatedralen.<sup>81</sup> Om denne katedralens utsmykning sier paven:

[...] la facciata è altissima, spaziosa, ricca di statue scolpite da ottimi artisti, per la maggior parte Senesi non meno grandi di Fidia e di Prassitele, quei volti di bianco marmo paiono vivi, e la membra, sia delle figure umane che delle fiere sono rese con la natura, manca solo la voce a quelle immagini viventi.<sup>82</sup>

Flere av Federighis skulpturerte *aspersorium* var allerede i samtiden forvekslet med å stamme fra tidlig kristen tid, andre ganger fra det romerske imperiet, noe som gav Federighi et særdeles rykte som en ekspert hva gjaldt klassisk formvokabular.<sup>83</sup> Federighi regnes derfor for å være en foregangsperson i å introdusere antikke temaer i Siena under *quattrocento*.<sup>84</sup> Videre ble Rossellino muligens kjent for Pius da han i 1446 skulpturerte blant annet en dørportal i *Palazzo Pubblico* til *Sala del Concistoro* i Siena, hvor kunsthistoriker Nicholas Rubinstein diskuterer hvorvidt Rossellino introduserte i Siena en nerve av historisering i

---

<sup>79</sup> Fabrizio Nevola. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 120, 121, 135-6, 150.

<sup>80</sup> Elinor M. Richter. "Pulling out All the Stoups: A Newly-Discovered Acquasantiera by Antonio Federighi." *Artibus Et Historiae* 29, no. 58 (2008): 9-27, 10.

<sup>81</sup> Walton, Mirella Cirfi. "'Antonio Federighi and Pope Pius II: The Emergence of Renaissance Architecture in Siena.'" *Rivista Di Studi Italiani* 16, no. 1 (1998): 116.

<sup>82</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, *L'anatema su Orvieto e la benedizione di Pio; Splendida cattedrale*, xxxvi, 78.

<sup>83</sup> Richter, Elinor M. "Pulling out All the Stoups: A Newly-Discovered Acquasantiera by Antonio Federighi." *Artibus Et Historiae* 29, no. 58 (2008): 9-27, 27-28.

<sup>84</sup> Walton, Mirella Cirfi. "'Antonio Federighi and Pope Pius II: The Emergence of Renaissance Architecture in Siena.'" *Rivista Di Studi Italiani* 16, no. 1 (1998): 110.

formspråket fra fortrinnsvis Firenze som viser tilbake til et opphav fra romersk republikanisme.<sup>85</sup>

Det diskuteres mye frem og tilbake om hvem som er *capomaestro* i de forskjellige byggverk. Eksempelvis så var utbyggingen i Pienza utfordrende, da arbeidsforholdene for Rossellino kan ha vært vanskelige, mye på grunn av problemer med kirkens fundament og løsningen med de innklemte bygningene rundt Piazza Pio. Det hadde også dødd flere arbeidere under byggingen av fundamentet til kirken.<sup>86</sup> Rossellino var en florentiner og dermed også hatet og motarbeidet av sine arbeidere: «[...]Era fiorentino questo Bernardo, odioso quindi ai Senesi a motivo della sua stessa patria[...]»<sup>87</sup> Begge disse omstendigheter og flere, skildres av paven i *commentarii*. Det er på bakgrunn av disse faktorene at forskere undres om ikke Federighi og Rossellino samarbeidet under omstendighetene og delte erfaringer ved å reise store byggverk.<sup>88</sup> Det er også diskutert om ikke Lorenzo di Pietro "Vecchiaetta" (1410 – 1480) muligens også kan ha vært involvert i byggingen av *Logge del Papa* (ca. 1462) i Siena.<sup>89</sup> Vecchiaetta har muligens sett Pius i ekte person, og hans portrett av paven er å finne i alberttavlen i *Maria Assunta* (1460-63) i *concattedrale di Santa Maria Assunta*. Portrettet kan kanskje, men noe diskutabelt, omtales som et samtidsportrett av Pius II (Illustrasjon 1.)

## 4. Beskrivelse av monumentene

---

*Chi ha tempo non perda tempo.*

Ordtak

Da Aeneas Sylvius ble valgt til pave i 1458 besøkte han Corsignano for første gang siden han var 18 år.<sup>90</sup> Han hadde håpet å kunne møte sine gamle barndomsvenner igjen, og oppsøke de

---

<sup>85</sup> Nicholas Rubinstein. *The Palazzo Vecchio, 1298 -1532; Government, Architecture and Imagery in the Civil Palace of the Florentine Republic*. Oxford, 1995, 60-61.

<sup>86</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok 3, xxiv, 223.

<sup>87</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok 3, xxv, 227.

<sup>88</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 81-82; Smith, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*. New York: Oxford University Press, 1999, 100.

<sup>89</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 27, 132, 179-80.

<sup>90</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Volume secondo, Libro II, Corsignano ora chiamata Pienza, xx, 160.

hjemlige trygge trakter, men det som møtte ham ga grobunn for å reevaluere sitt livsperspektiv. Pius skriver i tredjeperson:

[...] Rimase deluso, perché la maggior parte della sua generazione era morta e quelli che erano rimasti conservavano le loro case, piegati dalla vecchiaia e dalla malattia, o, se si mostravano, erano così cambiati da essere appena riconoscibili, perché erano deboli e storpi e lasciavano presagire alla loro morte. Ad ogni passo il Papa incontrava prove della propria età e non poteva non rendersi conto che era un vecchio che presto sarebbe caduto.[...] <sup>91</sup>

Besøket i Corsignano fremstod for Pius omtrentlig som et *memento mori*, han ble påminnet om at han snart skulle dø, og at han burde legge igjen et vitnesbyrd etter seg selv i verden. Dette er nesten en allegori til Petrarca som gikk opp på fjelltoppen og innså at han hadde "glemt seg selv" og forsøksvis burde vende kontemplasjonen innover mot selvet.<sup>92</sup> På bakgrunn av denne introspektive erfaringen Pius hadde i Corsignano, tilegnet han hjembyen sin helt nye monumenter, hvorav tre av dem skal beskrives under. Bygningsarbeidet ble prosjektert og påbegynt det påfølgende året Pius var blitt valgt til pave, 1459, og avsluttet ved pavens død i 1464. Innen tre år var de viktigste konstruksjonene på plass omkring hva som skulle bli *centro storico*.<sup>93</sup>

## 4.1 Pienza

Jeg skal kort presentere og beskrive Pienza by og bykjerne under, med en presentasjon av de fasadeflatene som er forskningsobjekt i denne avhandlingen.<sup>94</sup> Corsignano, kalt Pienza for å ære Pius,<sup>95</sup> var et lite befestet tettsted på toppen av et steinplatå, høyt hevet over den toskanske dalen Val d'Orcia i Sienas *contado*. Vi kan ikke gå svært detaljert inn på planleggingsfasen eller resultatet målt opp mot de egentlige arbeidstegninger og idéer, for det finnes ikke noen bevarte dokumenter fra denne delen,<sup>96</sup> med to unntak.<sup>97</sup> Det finnes likevel et

<sup>91</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Volume secondo, Libro II, Corsignano ora chiamata Pienza, xx, 160.

<sup>92</sup> Unn Falkeid Butenschøn. *Petrarca Og Det Moderne Selvet: En Lesning Av Canzone 129*. Acta Humaniora, Unipub, Oslo, 2006, 14, 10-15.

<sup>93</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, xxiv, 223.

<sup>94</sup> Som er *Palazzo del Pretorio, Palazzo Piccolomini, Concattedrale di Santa Maria Assunta*.

<sup>95</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Corsignano ora chiamata Pienza, xx, 160.

<sup>96</sup> Archivio di Stato di Siena (ASS) se Nicholas Adams. "The Acquisition of Pienza 1459-1464." *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, no. 2 (1985): 99-110.

<sup>97</sup> Pius skriver i sine commentarii at hans selv ønsket en *hallenkirche* som utgangspunkt for kirken sin. Videre ville han også ha gotiske vinduer nedover transeptene og i apsen. Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, xxiv, 224.

sett brev og løyvebevis for hvem oppdragsgiveren er, tillatelsen gitt av bystyret i Siena, utbetaling fra Vatikanet, en kontrakt med en viss "Bernardo fra Firenze," og videre noen detaljer om skatt og fradragelse som følger slike bedrifter.<sup>98</sup> Men det meste vi har av primærkilder er pavens egne kommentarer, hvor han utførlig beskriver hvert enkelt monument som han har bestilt til byen sin.<sup>99</sup> Vi vet at Pius planla å følge svært nøye med på byggingen, da han innlosjerte seg på slottet i Buonconvento i nærheten av Pienza. Slottets akkomodasjon var svært fuktig og kald slik at gikten hans forverret seg ytterligere, som var én av mange grunner til at han måtte reise videre.<sup>100</sup>

I korte trekk består Pienzas hoved-piazza, *Piazza Pio II*, av en trapesformet grunnplan (flere teorier om denne piazzaens utforming finnes i sekundærlitteraturen)<sup>101</sup> hvor Pienzas hovedbygninger er arrangert rundt denne (Illustrasjon 2, grunnplan). Piazzaens bredeste side starter ved hovedkirken *La concattedrale di Santa Maria Assunta* (Illustrasjon 5) sin fasade, som vender ut mot oss. Hvis vi vender blikket mot høyre ser vi *Palazzo Piccolomini* (Illustrasjon 4) og til venstre finner vi *Palazzo Vescovile* (Illustrasjon 6). Bortenfor denne igjen ser vi *Palazzo Canonica* (Illustrasjon 7). Kirkefasaden speiler *Palazzo del Pretorio* (Illustrasjon 3) på motsatt side, med klokketårn øverst og portiko nederst. Disse bygningene er også de som paven selv beskriver i *commentarii*.<sup>102</sup>

*Palazzo del Pretorio* (Illustrasjon 3) er en interessant hybrid med former som har historisk opphav fra samtlige tideverv i Italia.<sup>103</sup> Grunnplanen følger en L-form, hvor den åpne siden kan beskrives som en portiko, loggia eller åpen forhall ut mot *Piazza Pio*. Portikoen består av åpne arkaderekker, med fire buer båret av seks søyler og én hjørnepillar. Bak i bæreveggen finnes det et rom på andre siden og flere portaler med en trapp som fører opp til andre etasje. Under tårnet finnes en egen inngang opp til *piano nobile*, videre derfra til *orologio*. Søylen i

---

<sup>98</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, Appendix med dokumenter fra Archivio di Stato di Roma (ASR) Adams, Nicholas. "The Acquisition of Pienza 1459-1464." *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, no. 2 (1985): 99-110, Appendix med dokumenter fra Archivio di Stato di Siena (ASS).

<sup>99</sup> Mack, Charles Randall. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, Appendix 1- 2.; Archivio di Stato di Roma (ASR); Adams, Nicholas. "The Acquisition of Pienza 1459-1464." *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, no. 2 (1985): 99-110, Appendix: Archivio di Stato di Siena (ASS).

<sup>100</sup> Robert S. Pinals. "A Renaissance Pope With Arthritis Following Frostbite." *Journal of Clinical Rheumatology* 19, no. 6 (2013): 332-33, 332.

<sup>101</sup> Smith, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*. New York: Oxford University Press, 1992, 101-29.

<sup>102</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, se spesielt bok IX, del xxiii, s.215.

<sup>103</sup> Fiore, Francesco Paolo. *Storia Dell'architettura Italiana: Il Quattrocento*. Milano: Electa, 1998.

loggiaen følger en toscansk versjon av komposittkapitélet med volutter.<sup>104</sup> Trommene er glatte og gir et kolossalt preg som forsterkes av søylenes helhetlige høyde (4,10 m). *Piano nobile* har fire store *bifora*-vinduer med samme masverksdekorasjon i geometriske former som de andre bygningstypene omkring *Piazza Pio II*.

*Palazzo Piccolomini* (Illustrasjon 4) er en frittstående blokkbygning, med en fasade som strekker seg gjennomgående på byggets 3 sider. Siste side vender ut mot hageanlegget. Hovedfasaden som vender ut mot *Corso il Rossellino* er 36 meter lang, de resterende sidene er 39 meter lange, og skulle mest sannsynlig være med å danne en svakt trapes i formen på *Piazza Pio II*. Palasset har tre etasjer, tydelig inndelt med gesimsbånd som løper rundt bygningen. De er artikulert i hvit travertin mens fasaden ellers har varm sandsteinsfarge. (Illustrasjon 8). I første etasje ser vi pilastre med et mer anonymt trekk, pilastrene gjentar murverket i veggene de er uthevet fra. Hvert pilaster er kommentert forsiktig med et kapitél i dorisk stil, noe som var kutyme fra de gamle antikke byggverk, for eksempel gjentar mønsteret seg i gamle *Amphitheatrum Flavium*. Men i *piano nobile* ser vi et mer dekorativt uthevet pilaster, som har brutt seg mer frem fra bakgrunnen. Pilastrene her er mer markert ved hvert sitt særegne komposittkapitel. Neste nivå, det vi ville kalle tredjeetasje, *piano secondo*, er pilastrene slankere enn de foregående, og også her viser kapitélene flere varianter av det toscanske komposittkapitélet (Illustrasjon 9). *Palazzo Piccolomini* ble påbegynt i 1459 og kan regnes som med i de "Albertinske"<sup>105</sup> første eksemplene i Italia på et sekulært palass med tredelt fasadeprogram inndelt hierarkisk etter etasje.<sup>106</sup>

Vinduene er utformet i *bifora* med lombardisk kors med en liten søyle i midten som har et lite jonisk kapitél<sup>107</sup> (Illustrasjon 8). I alt har palasset 23 slike *bifora*-vinduer fordelt på andre og tredje etasje. *Bifora*-vinduene øvrige dekor ligner *Palazzo del Pretorio* sine vinduer, i litt mindre skala. Palasset er kronet med en veldig gesims som har en stilisert og forenklet versjon av tannbord kjent som *cyma recta* som også gir funksjonsmessig støtte til taket.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart: Axel Menges Edition, 2000, 47, 164.

<sup>105</sup> Lise Bek. "Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture: A Creation of Renaissance Humanism." Vol. 9. *Analecta Romana Instituti Danici*. Odense: Odense Univ. Pr, 1980, 97.

<sup>106</sup> Fiore, Francesco Paolo. *Storia Dell'architettura Italiana: Il Quattrocento*. Milano: Electa, 1998, 66; Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 45.

<sup>107</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 49.

<sup>108</sup> Rossellino brukte angivelig denne oppfinnelsen først i sine arbeider på *St. Stefano Rotunda* i Roma og etterhvert i *Palazzo Spinelli* i Firenze, fra Charles Randall Mack, "Nicholas the Fifth and the Rebuilding of Rome: Reality and Legacy." I Mack, Charles Randall. "Bernardo Rossellino, L.B. Alberti and the Rome of Nicholas V." *Southeastern College art Conference Review* (10), 1982, 60-69, 62.

Bygningsteknisk kan palasset sees i sammenheng med et antikt *domus*, hvor vi vanligvis i Italienske villahus i renessansens tid ser en bygningsmessig arrangering omkring en *cortile* med mindre omstendighetene ikke muliggjorde det.<sup>109</sup> Denne gangen får vi heller følelsen av å stå inne i et *atrium* med en peristyl omkring. Dette forsterkes av et stort *impluvium* helt klart uttrykt i forsenkningen, som også var ment å holde vann.<sup>110</sup> Fra *atriumet* kan man, i tråd med antikke *domus*, gå gjennom *tablinum* og inn i *hortus* — det vil altså si hagekomplekset. Hvis vi nå går ut i hagen og snur oss og ser tilbake igjen på palasset, ser vi en tre-etasjes loggia som vender ut mot hagen (Illustrasjon 27). Krysshvelvet i loggiaen er identisk med hvelvet som er benyttet i *Le logge del pape* i Siena (Illustrasjon 14.)

Hovedkirken *La concattedrale di Santa Maria Assunta* (ferdigstilt i 1462) (Illustrasjon 5) kan beskrives først ved hjelp av geometriske figurer, for de første formene man legger merke til er kvadratet og trekanten. Elevasjonen opp til taket utgjør en massiv kvadratisk flate som møter et trekantpediment som hviler oppå denne. Bredden og høyden på fasaden er målt i 36 *braccia* hver vei.<sup>111</sup> Bygningstypen er en *hallkirchen*, som Pius ønsket for kirken sin.<sup>112</sup> Den er treskipet med hvert skip i samme takhøyde, noe som gjorde utgangspunktet for en tempelaktig fasade mulig.<sup>113</sup> Fasaden bærer flere former utført i *all`antica*. Fasaden domineres av tre enorme og iøynefallende dypt forsenkede blindarkader som strekker seg over kirkens to etasjer, holdt oppe av søyler med komposittkapitel, hvorav alle og enhver av disse er forskjellige fra hverandre. I mellomrommet mellom disse tre blindarkadene finner vi brede, sparsommelig kommenterte pilastre som avsluttes i trekantpedimentet øverst. Noe litt særegent ser vi 'grotesquer' i relieff uttrykt på hvert pilasterstykke, som smelter sammen med det brutte pedimentet. Disse er også forskjellige fra hverandre.

Nederst i første elevasjon ser vi tre portaler plassert inn i hver sin blindbue, den i midten litt større enn sideportalene. Etasjen er inndelt med et løpende gesimsbånd som stikker ut og

---

<sup>109</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 159.

<sup>110</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City.* Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 65.

<sup>111</sup> Fasaden bærer det gyldne snitt i mellomrommene mellom halvkollonadene; med  $22 + \frac{1}{4}$  *braccia* og så  $13 + \frac{3}{4}$  *braccia* den ene veien og speilvendt. Første og andre etasje bærer også  $13 + \frac{2}{4}$  *braccia* i høyden, se Enzo Carli. *Pienza: la citta di Pio II.* Roma: Editalia, 1966.

<sup>112</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari.* Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, xxiv, 224; Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo.* 2000, side; Smith, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470.* New York: Oxford University Press, 1992, side; Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City.* Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 82.

<sup>113</sup> Jacques Heyman. *Arches, Vaults and Buttresses: Masonry Structures and Their Engineering.* Vol. CS546. Collected Studies Series. Aldershot: Variorum, 1996, del 1, 2 – 4.

omkranser hele den første etasjen, for å liksom kommentere neste etasje, det samme mønsteret repeteres i slutten av andre etasje. I andre elevasjon avsluttes arkaden, og inne i sidearkadene er det plassert aedicular-nisjer som kunne huse statuer (Illustrasjon 26.) I den midterste blindarkaden finner vi et stort *oculi*, (Illustrasjon 10) med en sterk forsenkning. Mot trekantgavlen ser vi en eggstavbord, også gjentakende i skråningene på takets gesims, sammen med en tannbord. Videre ser vi pavens våpenskjold, tiara med nøklene og under denne finner vi Piccolomini-familiens våpenskjold med *cinque mezzelune* innrammet av et fruktkransbånd i "tympanonfeltet." På gavltoppen finner vi "*croce sulla mezzaluna*," en halvmåne i travertin med et smijernskors plassert over (Illustrasjon 11). Travertinet som dekker hele fasaden og kirkespiret av *Santa Maria Assunta* (men ikke ellers på bygget, se illustrasjon 18-19), *lapis tiburtinus*,<sup>114</sup> var muligens brutt fra Tivoli. Sandsteinen hele Pienza er bygget av var faktisk anbrakt fra et lokalt brudd noen hundre meter under åssiden av byen.<sup>115</sup>

## 4.2 Siena

Pave Pius' arkitektoniske ambisjoner var som sagt ikke begrenset til Pienza. I løpet av hans 6 år lange regjeringstid, sponset han også byggeaktivitet i Siena, Viterbo og Roma og andre steder.<sup>116</sup> Bygningene som snart skal omtales, og raskt beskrives, befinner seg rundt Piccolominiklanens *Piazza Piccolomini*, noen hundre meter fra *Piazza del Campo*. Flere medlemmer av klanen eide etterhvert mest landområder ved *Piazza Piccolomini*, og det er her vi finner de fleste bygningene som er reist av Pius og familien hans simultant med da Pienza ble rekonstruert i 1459. Pius gav økonomisk støtte til sin søster Caterina i byggingen av *Palazzo della Papessa* (Illustrasjon 12) langs *Via di Città*. Videre gav han støtte til hans nevøer, sønner av den andre søsteren Laudmonia, i byggingen av *Palazzo Todeschini-Piccolomini* (Illustrasjon 13) sammen med dens piazza og en frittstående Piccolomini-loggia *Loggia del Papa* (Illustrasjon 14).<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Arne Gunnarsjaa. *Arkitekturleksikon*. 2. Utg., Rev. ed. Oslo: Abstrakt Forl, 2007. *Travertin*, s. 800.

<sup>115</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 38.

<sup>116</sup> Adams, Nicholas. "Pienza." I Fiore, Francesco Paolo. *Storia Dell'architettura Italiana: Il Quattrocento*. Milano: Electa, 1998, 314 – 329; Frommel, Christoph Luitpold, "Francesco del Borgo: Architekt Pius' II und Pauls' II: Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II Piccolomini" *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, 34.

<sup>117</sup> A. Lawrence Jenkins, "Pius II's Nephews and the Politics of Architecture at the End of the Fifteenth Century in Siena," *Bullettino Senese di Storia Patria* 106 (1999): 68-114, 68-70.

*Palazzo Todeschini-Piccolomini* (1460) (Illustrasjon 13) sin fasade vender ut mot gaten *Banchi di Sotto* og den andre mot gateløpet som munner ut i *Piazza Il Campo* med blikkretning rett mot *Torre del Mangiaguadagni*. Det er totalt to synlige fasader, men bygget var opprinnelig planlagt som en frittstående blokk.<sup>118</sup> Bygget har fire etasjer hvor fasadeutspillelsen følger en arrangering med større steiner nederst, etasjer inndelt av gesimsbånd, og hvor hver påfølgende neste etasje virker noe forfinet enn de foregående med mindre mursteiner. *Bifora*-vinduene har samme geometrisk dekor i masverk som Pius II *Palazzo Piccolomini* i Pienza. *Palazzo Todeschini-Piccolomini* er i prinsippet nokså identisk med *Palazzo Piccolomini* i Pienza, men denne gangen utført av en annen arkitekt, Antonio Federighi fra Siena. I *Todeschini-Piccolomini* begynner arkadene grovt nederst, nesten som et segment fra gateløpet som danner veldige arkivolter hvor butikker og vinduer i dag holder til. Bygget har ingen pilastre, men har små søyler i den midtre vindussprossen — noe likt og forskjellig fra sin bror-bygning i Pienza. Alle vinduenes bue har i øverste kilestein en attributt fra begge Piccolominipavene og Piccolomini-slekten forøvrig,<sup>119</sup> en *mezzaluna*.

Det andre familiepalasset *Palazzo Piccolomini-Clementini* (Illustrasjon 15) ligger på motsatt side av *Palazzo Todeschini-Piccolomini*. Man vet ikke når palasset ble bygget, men antageligvis påbegynt mens paven levde og avsluttet før 1470. Palasset kan sies å ha en gotisk fasade, av en slik type vi ser flere eksempler av i Siena.<sup>120</sup> Fasaden er bestående av blindarkader med spissede buene artikulert i relieff over vinduene og portalen. Byggets eneste fasade som er vendt ut mot oss har vært kraftig restaurert på 1500-tallet, og hvor stukkarbeidet hadde blitt malt i en gul farge som den opprinnelige fasaden ikke hadde.<sup>121</sup> *Piccolomini-Clementini* er en treetasjes bygning med en halvetasje, *mezzanin* mot taket. Over *mezzaninen* ser vi et såkalt lombardisk frisebånd, eller perforert balustrade, som i og for seg mest sannsynlig er et dekorativt element. Ved byggets venstre side ser vi rester av det som kanskje engang var et klokketårn.<sup>122</sup>

*Palazzo delle Papesse* (altså "papessa" som i pavesøsteren,) er bygget for Pius II sin andre søster, Caterina di Silvio Piccolomini fra cirka 1459 (Illustrasjon 12). Kort beskrevet kan man si at de nederste etasjene i *Papesse* er sterkt rustfisererte, det vil si med grovt kuttete blokk-aktige steiner, nesten som naturlig forekommende og ubearbeidet, og nå vardet

---

<sup>118</sup> Petra Pertici. *La città magnificata: interventi edilizi a Siena nel Rinascimento*. Siena, 1995, 66.

<sup>119</sup> Pius II og Pius III.

<sup>120</sup> Eksempelvis *Palazzo Sansedoni* (fra ca. 1340) i *Piazza il Campo*, Siena.

<sup>121</sup> Torriti, Piero. *Beccafumi*. Milano: Electa, 1998, 45-6.

<sup>122</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 79.



sammen. I de neste to etasjene er steinene glattet ut og sterkt omarbeidet, disse etasjene kan beskrives som i tråd med *Palazzo Todeschini-Piccolomini* og *Palazzo Piccolomini*. Men *Palazzo delle Papesse* er likevel litt særegen: En interessant detalj er at i *Papessa* sine bifora-vinduer i andre etasje og sidefasader (Illustrasjon 16) ser vi lett spissede buer artikulert i buene, mens buene ellers i byggets frontale fasade er runde. Vinduene i *Papessa* frontalfasade har repetert familiens preferanser for geometrisk ornamentikk i masverket og er identisk med *Palazzo Todeschini-Piccolomini* og *Palazzo Piccolomini* i Pienza.

*Logge del Pape* (ca. 1462) (Illustrasjon 14) er en 3-buet loggia som vender ut mot *Piazza Piccolomini*. Den har korintiske søylekapitéler på både søyler i front og pilastere bak i bæreveggen. Ribbehvelvet har høyt kryss, som i mer gotiske konstruksjonstyper. Loggiaen er reist i hvit marmor. *Logge del papa* har *victorie* eller *putti* i sviklene som holder opp det heraldiske emblemet med *cinque mezzelune* tilhørende pave Pius II og Piccolominifamilien.

## 5. Analyse av monumentene

---

I dette kapittelet skal jeg diskutere hvorvidt vi kan identifisere en forutgående presedens for Pius II byggeprosjekter i Pienza basert på hva paven ellers lot bygge i Siena og andre steder.<sup>123</sup>

### 5.1 Siena, Firenze og Pienza

Kunsthistoriker Petra Pertici diskuterer viktige intellektuelle strømninger i tiden bak palassbygninger i Sienas som en del av et program om minnebevaring. Å bli minnet i bybildet har del i diskusjoner om politiske - og sosiale maktkonstruksjoner, hvor plassering og synlighet har del i disse minnebevarende funksjonene.<sup>124</sup> *Palazzo Todeschini-Piccolomini* i Siena kan analyseres i lys av disse perspektivene. Lokaliteten viser til den tiltenkte synligheten bygget skulle ha. som er i hovedgaten tilknyttet *Piazza Piccolomini*. Bygget er

---

<sup>123</sup> Andre steder som Pius nevner i *commentarii* er blant annet utbedring på tårnet *Rocca Maggiore* i Asissi med innsatt våpenskjold og flere utbedringer i Orvieto. Se Bernetti, Giuseppe. *I Commentarii*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972; bok II, xxxvi, 78; Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 38.

<sup>124</sup> Petra Pertici. *La città magnificata: interventi edilizi a Siena nel Rinascimento*. Siena, 1995, 66-80.

videre reist i fire etasjer, hvor første etasje virker som en lang mur. Årsaken til at man valgte å markere en slik avstand til gateplanet, kan tenkes være at man får denne veldige følelsen av rikdom. Oppdragsgiveren til verket er muligens en person med penger nok til å utfolde seg i høyden så vel som i utstrekning. Massiviteten til bygget forsterkes av en veldig gesims som ruver utover de omkransende gatene med sin skygge.

Begge pavepalassene i Siena og Pienza er massive i uttrykket, omtrent uinntagelig, og med dens typologiske monumentalitet i bybildet, forstår vi nesten instinktivt at dette er palasset til en viktig person. Legg likevel merke til gesimsens avslutning på *Palazzo Todeschini-Piccolomini* (Illustrasjon 17), der den støter mot et sidebygg er den avkuttet og går altså ikke rundt hele hustaket. Dette forsterker liksom denne illusjonen av en *fasade*, som ikke bare skal virke voldsom, bak gesimsen finnes det alminnelig fornuft med pengebesparelser. En dominant og svært dekorert gesims følger normen til palassbygg vi ser ellers i Siena og eksempelvis Firenze.<sup>125</sup> Det kan virke som materialet i Pienzas hovedkirke også var en salderingspost i sidefasadene, der man klart ser hvor travertinet slutter og den rimeligere steinen begynner, etter fasaden og i kirkespiret (Illustrasjon 18,19).

*Piazza Piccolomini* følger omtrentlig den samme arrangementen som i *Piazza Pio* i Pienza, med et palass, kirke,<sup>126</sup> et klokketårn, en familie-piazza og familie-loggia nært knyttet sammen omtrentlig som et arkitekturkompleks. Den omtrentlige identiske arrangementen av et familiepalass sammen med en gatedominerende loggia, finner vi også i Firenze: *Palazzo Rucellai* (ca.1446) og *Loggia Rucellai* (illustrasjon 20, 21). *Palazzo Rucellai* var designet for *Il mercante* Giovanni di Paolo Rucellai (1403–1481) av Leon Battista Alberti, en gang mellom 1446 og 1451) og var delvis utført av Rossellino.<sup>127</sup> Forskere har enda ikke kommet til en samstemmig enighet omkring Rucellai-palasset eller Piccolomini-palasset's presedens, de er — objektivt sett— svært like hverandre, og hadde involvert Bernardo Rossellino i begge verk.<sup>128</sup> Pius skriver selv at Pienzas fasade minner om byggverket til en viss

---

<sup>125</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 76,

<sup>126</sup> *Chiesa di San Martino*, med barokk fasade fra 1613.

<sup>127</sup> Mack, Charles Randall. "The Rucellai Palace: Some New Proposals." *The Art Bulletin* 56, no. 4 (1974): 517–29, 517-20.

<sup>128</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 34, 36, 47; Bek, Lise. "Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture: A Creation of Renaissance Humanism." Vol. 9. *Analecta Romana Instituti Danici*. Odense: Odense Univ. Pr, 1980, 124; Smith, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*. New York: Oxford University Press, 1992, 129.

"bankmann fra Firenze"<sup>129</sup> og dette forsterker tanken om at Pius hadde tanker om hvem som var viktig å imitere.

Personlig synes jeg ikke at disse palassene nødvendigvis er så like, jeg så dem med kun én dags mellomrom og hadde den éne friskt i minne da jeg så den andre.<sup>130</sup> Forskjellene ligger blant annet i dimensjonene og fargene (*Palazzo Piccolomini* er bygget i varmfarget sandstein) og selve inntrykket. Men man kan åpenbart se elementer som er like hverandre i begge monumenter, ofte beskrevet i litteratur som "Albertianisme"<sup>131</sup> med blant annet en tredelt elevasjon med pilastere som skal minne om søyleordenen lånt fra arketyposet *Amphitheatrum Flavium*, samme geometrisk dekor i masverk over vinduene, overordnet symmetri og harmonisk inntrykk etc. (Illustrasjon 22) Rucellaipalasset kan diskuteres som mer dekorert, se bare på frisebåndet i relieff med planteornamentikk i den "arkitrav"-aktige gesimsbåndet, eller det katedral-inspirerte frisebåndet i den vertikale bærebjelken i inngangspartiet (Illustrasjon 22). Dessuten har vi et element fra romersk mursteinteknikk; *opus reticulatum*, som enda et dekorelement som kanskje søker å oppvise kunnskap og tradisjoner fra gammel republikansk byggeskikk fortrinnsvis funnet i romersk arkitektur.<sup>132</sup>

Det er flere elementer fra romersk republikanske byggeteknikker som forsøksvis gjenspeiles i *Palazzo Rucellai*. Det var blant annet viktig for Rucellai å vise at palasset var skapt ut av en ren ny idé fra grunnen og opp — *ex fundamentis*<sup>133</sup> — men kunsthistoriker Clarke peker på at dette heller er tilfellet med *Piccolomini-palasset* i Pienza (og *Palazzo Medici Riccardi* - og *Palazzo Strozzi* for øvrig, se nedenfor) da disse er sentraliserte omkring en *cortile* og viser designmessig arrangering som oppstått fra helt ny grunn; *ex novo*.<sup>134</sup> Man kan anses til å tenke at Pius syntes denne tanken var intrikat, å ville kanskje etterligne denne idéen selv, da det var ansett som mer en rikmann verdig å slippe å gjenbruke bygningsdeler fra den umiddelbare fortid slik som tilfellet må ha vært med *Rucellai-palasset*, spesielt med tanke på

---

<sup>129</sup> Mack, Charles Randall. "The Rucellai Palace: Some New Proposals." *The Art Bulletin* 56, no. 4 (1974): 517–29, 522.

<sup>130</sup> Ved monumentbasert undersøkelse anno høsten 2022.

<sup>131</sup> Bek, Lise. "Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture: A Creation of Renaissance Humanism." Vol. 9. *Analecta Romana Instituti Danici*. Odense: Odense Univ. Pr, 1980, 97.

<sup>132</sup> Bek, Lise. "Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture: A Creation of Renaissance Humanism." Vol. 9. *Analecta Romana Instituti Danici*. Odense: Odense Univ. Pr, 1980, 85; Kurt W. Forster. "The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings." *The Art Bulletin* 58, no. 1 (1976): 109–13, 109-11.

<sup>133</sup> Rucellai, Giovanni, and Alessandro Perosa. *Giovanni Rucellai Ed Il Suo Zibaldone*. Vol. 24, I-II. Studies of the Warburg Institute. London: Warburg Institute, University of London, 1960, 53.

<sup>134</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 159.

palassets planmessige utforming.<sup>135</sup> Det er viktig å presisere angående gjenbruk, at dette ikke gjaldt eldre pragmatiske bygningsdeler, eller av typen historiske idealiserte *spolia*, da disse tvert om var ansett som særdeles verdifulle å løfte frem og bevare.<sup>136</sup>

Blikkretningen mot Firenze forsterkes ytterligere når vi betrakter *Logge del Papa* (planlagt av Pius II og påbegynt 1462, illustrasjon 14) på *Piazza Piccolomini* i Siena og sammenligner med *Loggia dei Rucellai* (1466) (Illustrasjon 21). Det er viktig å huske på i denne sammenhengen at det var kun de som hadde løyve til å bygge loggiaer, som faktisk fikk reise en.<sup>137</sup> Siden begge loggiaene er 3-buet som i en triumfbue, minner de noe om triumfbuer fra keiserforaen i Roma. *Palazzo del Pretorio* kan også taes med i denne sammenheng, da den deler med de andre loggiaene en 3-buet arkaderekke. En *loggia* som typologisk monument har ikke noen særlig annen funksjon enn å visuelt fremstille de involverte personer som innehavere av en viss type kunnskap og tilhørende sosiale status. Bruken av antikke ornamenter som ny-fortolket og adaptert med den samtidige byggeskikken kunne gjøre at oppdragsgiveren fremstod sofistikert. *Logge del Pape* var ikke bygget for å være et signingssted med offentlig funksjoner på samme måte som i Rucellai-loggiaen mest sannsynlig var.<sup>138</sup> Når arkitekturen ikke hadde noen øyensynlig funksjon, kan man anse verket som meningsbærer av symboler.<sup>139</sup> Dette aspektet gjør at *Loggia del Papa* og *Loggia dei Rucellai* kan fortolkes som minnesmonumenter for oppdragsgiverne. Slik man i sin tid prosesserte seirende gjennom slike buer, står slike loggiaer som *Logge del Pape*, Portikoen i *Palazzo del Pretorio* i Pienza og *Loggia dei Rucellai* som erindringsmonumenter for oppdragsgiverens triumf over historien.<sup>140</sup> Loggiaen er en arkitektonisk konstruksjon reist for å oppvise visuell tilstedeværelse i bybildet, og for å gjøre familieheraldikken synlig, for å innprente et minne om oppdragsgiveren Pius II midt i hjertet av *Piazza Piccolomini* og

---

<sup>135</sup> Wolfgang Lotz. *Studies in Italian Renaissance Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1977, 67.

<sup>136</sup> Salvatore Settis. "Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico," in S. Settis, ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (Torino, 1985), III.373–486.

<sup>137</sup> Mack, Charles Randall. "The Rucellai Palace: Some New Proposals." *The Art Bulletin* 56, no. 4 (1974): 517–29, 517, Kent, F. W. "Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence." *I Tatti Studies* 2 (1987): 41–70, 42.

<sup>138</sup> Bek, Lise. "Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture: A Creation of Renaissance Humanism." Vol. 9. *Analecta Romana Instituti Danici*. Odense: Odense Univ. Pr, 1980, kapittel Rucellai.

<sup>139</sup> Burroughs, Charles. "Hieroglyphs in the Street: Architectural Emblematics and the Idea of the Façade in Early Sixteenth-Century Palace Design." Fra *The Emblem and Architecture: Studies in Applied Emblematics from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*. Brepols Publishers: January 1999, pp. 57–82, 57–58.

<sup>140</sup> Maggie L. Popkin. *The Architecture of the Roman Triumph: Monuments, Memory, and Identity*. New York: Cambridge University Press, 2016, 11, 24 - 44.

dermed også historien.<sup>141</sup> Vi ser dermed idéen til Rucellai-fasaden, palass og loggia utspille seg langt borte fra Firenze, nemlig i Siena og i Pienza.

Å bygge generelt kan synes som å ha vært noe av det viktigste man kan gjøre her i livet, da oppdragsgiveren til Rucellai-palasset selv, Giovanni di Paolo Rucellai uttalte det berømte sitatet «[...]gli uomini fanno due cose importanti in questo mondo: [Una è] procreare, la seconda è costruire[...].»<sup>142</sup> Det kan derfor virke som at Rucellai-palasset hadde både presedensen og idéen, og satte standarden for andre lignende palassbygninger som har hatt et mer beskjedent budsjett. At disse temaene kan betraktes i Pienza, underbygges av at Pius valgte en arkitekt som var tilknyttet *Rucellai*-palasset. I disse to loggiaene ser vi en idé om hva renessansemennesket kanskje tenkte om arkitekturen de la igjen etter seg selv, og at Pius II kan ha latt seg inspirere av denne tankegangen da han lot det bli en *Rucellai*-aktig fasade i sitt eget prinsepalass i hjembyen sin.

Å følge tradisjoner i de visuelle formene var uhyre viktig, for tradisjoner heftet ved familiens identitet og sikret en slags preservering av ens opphav.<sup>143</sup> Formspråket til *Palazzo Clementini-Piccolomini* henviser oss til tradisjoner og presedenser i Sienas palassbygninger generelt, men også et mytologisk opphav.<sup>144</sup> Angivelig var det fresker i den opprinnelige fasaden, som i dag kun kan skimtes, og kunsthistoriker Nikolai Rubinstein drøfter om disse muligens har hatt et antikt tema, og minner om freskene til Taddeo di Bartolo (ca. 1363 – 1422) som vi kan finne inne i *Palazzo Pubblico* i Siena. Motivene gjengir tolkninger og allegoriske representasjoner av antikke og romersk historietemaer.<sup>145</sup> Teorien til Rubinstein går ut på at freskene i *Clementini* hadde lignende antikke tema blandet sammen med pavens våpenskjold og tiara, og dette var gjort for å blande sammen symbolspråket, slik at man nettopp ikke skulle skille dem ad i særlig grad.<sup>146</sup> En effekt av dette er man kunne komme i fare for å tolke motivene som samtidige, eller som at samtidige temaer hadde en linje helt tilbake til antikk tid, som kunsthistoriker Mauro Cristofani har vist i skriftet sitt.<sup>147</sup>

<sup>141</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 69; Alessandra Becucci. "A Church and a Castle: Centre and Periphery of the Empire in duke Ottavio Piccolomini's self-representation." *Opera Historica* 201, Ročník 17 (2016): 201-231, 204.

<sup>142</sup> Kent, F. W. "Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence." *I Tatti Studies* 2 (1987): 41-70, 42.

<sup>143</sup> Mauro Cristofani. *Siena, Le origini. Testimonianze e miti archeologici*. Publisher: Olschki, Firenze, 1979, i introduksjonen.

<sup>144</sup> Cristofani, Mauro. *Siena, Le origini. Testimonianze e miti archeologici*. Publisher: Olschki, Firenze, 1979, 33-50.

<sup>145</sup> Taddeo di Bartolo. "Huomini famosi." Inne i *Palazzo Pubblico* i rommet *Anticonsistero*.

<sup>146</sup> Rubinstein, Nicolai. "Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo Di Bartolo in the Palazzo Pubblico." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, no. 3/4 (1958): 179-207, 179-80.

<sup>147</sup> Cristofani, Mauro. *Siena, Le origini. Testimonianze e miti archeologici*. Publisher: Olschki, Firenze, 1979.

Rubinstein diskuterer ytterligere hvorvidt slike fresker — de som fantes på *Piccolomini-Clementinis* fasade og Di Bartolo sine i *Palazzo Pubblico* — er med i et politisk spill som utspant seg på gateplanet i Siena på denne tiden, og lander på en konklusjon om at formspråket ytterligere søker å forsterke dette inntrykket av at "Pius og hans likemenn" nettopp skulle tolkes som elitistiske og sofistiskerte slik at det snarere var *dem selv* som "huomini famosi" og ikke mytologiske eller religiøse personer per se som var avbildet.<sup>148</sup>

*Palazzo delle Papesse* er reist øverst i *Via di Città*, der muligens lokaliteten har hatt noe å si for å spre Piccolomini-klanens visuelle tilstedeværelse i bybildet, og kanskje demonstrere ens maktposisjon langs hovedgaten.<sup>149</sup> Det var mye uoverensstemmelse hvorvidt det var Bernardo Rossellino eller Antonio Federighi som skulle tituleres som arkitekten bak verket og dermed hvem som betalingen skulle tilkomme, "papesa" ble ytterligere brakt til retten da Pietro da Cortona ikke fikk betalt for alt stein- og marmorarbeidet han hadde utført på fasaden, hvorav verkene det snakkes om ble taksert av enda en involvert i byggeprosessen, nemlig billedhugger og arkitekt Pietro dell'Abaco.<sup>150</sup> Flere forskere har diskutert seg imellom hvem av disse som er arkitekten ved å observere fasadens kvalitative betingelser, uten å bli enige.<sup>151</sup> Det man derimot heller ansføres til å tenke på, er snarere en slags standardisert fasadeartikulering som er anbrakt til Siena fra Firenze, eksempelvis som i *Palazzo Medici Riccardi* (ca. 1445) (Illustrasjon 24) og *Palazzo dello Strozzi* (ca. 1457) (Illustrasjon 25).

## 5.2 Diskusjon av analysen

Hvorfor så man til Firenze? Og på hvilken måte komplementerte den florentinske byggeskikken den tradisjonelle middelaldersk betonte formspråket i Siena i Pius sine byggearbeider? Ifølge historiker Nicholas Scott Baker representerte spesielt tre *il mercanti* i Firenze under *quattrocento* (hvorav Rucellai var en av dem) en fremtidsoptimisme, hvor deres spillegrunn egentlig ikke hadde noen regler eller grenser.<sup>152</sup> Basert på Pius egne observasjoner av samtidens mektigste menn og familier, eksempelvis *Medicierne*, så er ikke Pius tilbakeholden med å beundre Cosimo di Giovanni de' Medici (1389 – 1464) dog med en viss sarkasme der han sammenlignes med kong Krøsus: «Cosimo, quindi, sbarazzatosi dei

---

<sup>148</sup> Rubinstein, Nicolai. "Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo Di Bartolo in the Palazzo Pubblico." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, no. 3/4 (1958): 179–207.

<sup>149</sup> Petra Pertici. *La città magnificata: interventi edilizi a Siena nel Rinascimento*. Siena, 1995, 66.

<sup>150</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 80.

<sup>151</sup> Mack, Charles Randall. "Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Ghambarelli Called Rossellino." Diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1972, 351.

<sup>152</sup> Nicholas Scott Baker. "The Emerging of a New Allegory in Mercantile Culture." I *Fortune's Theater: Financial Risk and the Future in Renaissance Italy*, 131–51. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, introduksjon.

rivali, governò a suo talento la città, e accumulò tali ricchezze che avresti creduto che possedesse Creso.»<sup>153</sup> Den mektige Cosimo ville blant annet ikke møte Pius, og kom med dårlige unnskyldninger da paven var på gjennomreise i Firenze noe som sikkert ergret.<sup>154</sup> Pius ble overlatt til å undres over skjønnheten i byen på egenhånd som vi kan lese om i hans betraktninger: «Fece costruire a Firenze un palazzo degno di un re[...]Fece fabbricare il Monastero di Iarco, opera meravigliosa e lo dotò di una biblioteca ricca di volumi latini e greci.»<sup>155</sup> Det Pius så på sin gjennomreise i Firenze kan totalt sammenfattes i en misunnelig konklusjon: «Abbellì con efficienza le sue ville.»<sup>156</sup> Bankfamilien fikk på mange måter gjøre som de selv ville, og dette konseptet er synlig i deres intellektuelle og visuelle verden.

Og det er flere dekorelementer i Pienza som ligner kjente verk fra gatebildet i Firenze. Nisjene (Illustrasjon 26) på *Santa Maria Assunta* i Pienza er kommentert med blant annet skjell-tema, et aedicula-aktig trekantpedimentet og halvkolonner. Det påminner oss om de arkitektoniske nisjene som huser bronsefigureringer på *Orsanmichele*<sup>157</sup> i Firenze. De eldre nisjene på *Orsanmichele* bærer ikke pilastre, men halvkolonner slik som vi ser i Pienzas nisjer. Andrea del Verrocchios arkitektoniske tabernakel på *Orsanmichele* er innsatt få år etter Rossellinos arbeider på nisjene i Pienza, og er besynderlig lik. Et annet lånt dekorelement er fra strebepilarene til lanternen på *Santa Maria del Fiore* (Illustrasjon 37) hvor vi vet at Rossellino var med å hjelpe til. Andre detaljer gjør seg også verdt å nevne er *Oculi* i *Santa Maria Assunta* i Pienza også er lånt fra eldre florentinsk byggeskikk, før Brunelleschis kuppel,<sup>158</sup> med sin senkede vindusinnfelling (Illustrasjon 23).<sup>159</sup> Riktignok er denne innsenkning gjort fordi veggene var så tykke grunnet all vekten de skulle bære, noe som også var tilfellet i fasaden til *Santa Maria Assunta* i Pienza. Rossellino arbeidet på lanternen til *Santa Maria del Fiore* etter Brunelleschis død, og kan ha bli inspirert av disse *oculi*, med de umiskjennelige antropomorfe egenskapene som jeg skal drøfte senere.

---

<sup>153</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Volume Primo, Libro II, xxviii, 180.

<sup>154</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Volume Primo, Libro II, 179.

<sup>155</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Volume Primo, Libro II, xxviii, 180.

<sup>156</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Libro II, xxviii, 180.

<sup>157</sup> *Incredulità di san Tommaso, Orsanmichele, 1466/67-1483*.

<sup>158</sup> Ferdig i 1436, se Fanelli, G & Fanelli, M. *Brunelleschi's Cupola, Past and Present of an Architectural Masterpiece*. Mandragora, 2004, introduksjonen.

<sup>159</sup> *Santa Maria del Fiore før kuppelen*. Arnolfo di Cambio, 1296. Fanelli, G and Fanelli, M. *Brunelleschi's Cupola, Past and Present of an Architectural Masterpiece*. Mandragora, 2004, introduksjonen.

En siste "ode" til Rossellinos florentinske bakgrunn kan kanskje være fruktkransbåndet som står i ring rundt pavens våpenskjold og tiara i *Santa Maria Assuntas* "tympanonfelt." Det er nesten som i et overflødighetstema som minner om de fine relieffarbeidet vi ser rundt inngangspartiet på fasaden til *Santa Maria Novella* også i Firenze. Det er følgelig flere andre likhetstrekk med det florentinske formspråket som kunne nevnes her, men de allerede listet over er kanskje de mest åpenbare. Det er uansett litt besynderlig å tenke på at flere av disse elementene finnes repetert i *Santa Maria Assunta* i Pienza. Jeg vet ikke helt hva vi kan påstå av disse sammenligningene, men det kan være mulig at paven ble med i en type tenkt visuell maktkonkurranse, der kampen omhandler en visuell dominans som betyr noe utover å skille seg ut på generelt grunnlag. Det handlet på en måte om å få visuelt herredømme på den utvalgte lokaliteten, og dermed også øke sjansen for å bli sett og minnet, ifølge kunsthistoriker De Vincentiis.<sup>160</sup>

I min analyse av *Palazzo Todeschini-Piccolomini* opp mot *Palazzo Piccolomini* i Pienza og *Palazzo Rucellai* i Firenze kan fasadene sees i sammenheng med Pius ønsker om å fremstå som en mektig *signori*, prins eller kanskje *condottiere*. O`Brian skriver at Pius hadde lite hellig mystikk rundt seg, eksempelvis så sammenlignet han seg aldri seg med bibelske figurer, men hadde flere anekdoter til martyrer. Retorikken i *commentarii* følger en Vergilsk komposisjon, hvor navnebroren Aeneas reise også minner om Pius livsreise.

In fifteenth-century Italy, and indeed in much of the Middel Ages, Virgil's *Aeneid* was read and thought as a moral epic and as a work of epideictic rhetoric. Aeneas himself was seen to represent the morally perfect hero whose actions and decisions represented an allegorical tale of virtue triumphing over vice. While Virgil celebrated the values of pagan culture, his claims were considered compatible with the ethical ideals and teachings of Christianity. To model a prince on Vergil's Aeneas was, thus, to associate him with some very desirable characteristics.<sup>161</sup>

De antikke teksteksemplene i *commentarii* viser til at *de riktige* assosiasjoner til antikken var av ytterst viktighet å bevise.<sup>162</sup> Det er interessant å diskutere humanist-ryktene Pius har fått i ettertiden da han for eksempel aldri ville la filosofiske perspektiver komme i et

---

<sup>160</sup> De Vincentiis, Amedeo. "Battaglie di memoria: gruppi, intellettuali, testi e la discontinuità del potere papale alla metà del Quattrocento." Con l'edizione del Regno di Leodrisio Crivelli. Roma: Roma nel Rinascimento, 2002, R.R. inedita. Vol. 25, pp. 214, 214-18.

<sup>161</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 204-5.

<sup>162</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 140-141.



konfliktforhold til den kristne lære, i hvert fall offisielt. Pius mislikte sterk slike ghibellinske retninger som hans samtidige Sigismondo Pandolfo Malatestas (1417 –1468) pro-antikke selvforherligende monumenter og skriverier.<sup>163</sup> Bruken av antikke arkitektur-elementer, om enn hvor applaudert det begynte å bli, var det svært viktig at man ikke tippet over på den andre siden, og fremstod som en frafallen. Pius beskriver nettopp Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417 – 1468) og hans byggearbeider i Rimini som kjetterske, som hadde røvet penger fra både rike og fattige for å konstruere et djevelsk bygg: «Con tutto ciò fece edificare la celebre Chiesa di S. Francesco, ma la riempí di opere tanto pagane da sembrare non un tempio di cristiani, ma di infedeli adoratori di demoni.»<sup>164</sup> Det er på den andre siden mulig å anspore en slags fascinasjon av Malatestas monumenter hos Pius, en problematikk som Campbell og Milner er inne på.<sup>165</sup> Det er interessant å se Pius II eget tabernakel i kirken hans til sammenligning (Illustrasjon 32) som på mange måter kan sies å overgå Malatesta hva gjelder lånte ikke-kristne elementer.

*Tempio Malatestiano*, som Pius nevner er antatt designet av Alberti, og minner om keiserarkitektur fra Roma med triumfbuens tredelte portal. Men der hvor Alberti brukte antikk artikulasjon fordi det var i tråd med hans tanker om det skjønne byggverk,<sup>166</sup> kan Malatestas tanker, mest sannsynlig ha vært en annen, hvis vi skal tro Pius. Humanisten Basinio Basini (1425–1457) skrev eksempelvis en portrettering av Malatesta, på bestilling, kalt *Hesperis* (1450) som forsøksvis utelater de fleste ondskapsfulle gjerninger, men dveler lenge ved de gode.<sup>167</sup> Pius gjør alt han kan for å motbevise Malatesta sitt antatte "antikke opphav" og hans storhet, gjennom flere steder i *commentarii*. På den andre siden, er Pius selv som en Aeneas å regne som jeg skal utbrodere i Kap. 6.2. Hovedpoenget er at Pius forsøkte å innskrive seg som en prins snarere enn et åndelig overhode, hvor *commentarii* søker å bruke andre *Signori* for å få frem sitt eget portrett bedre. Det er mulig at Pius kan ha blitt inspirert av Malatesta på flere nivåer, om enn hvor hatet han var.<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Kap. XXXII: Di Sigismondo Malatesta e dei suoi orrendi misfatti, 185.

<sup>164</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Kap. XXXII: Di Sigismondo Malatesta e dei suoi orrendi misfatti, 186.

<sup>165</sup> Stephen J. Campbell og Stephen J. Milner. *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 7, 8.

<sup>166</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 41 -48, 63 – 70, 124 – 190, 205-6.

<sup>167</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 204.

<sup>168</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Kap. XXXII: Di Sigismondo Malatesta e dei suoi orrendi misfatti, s.185 – 90.

Pius bygde antikkinspirert arkitektur på den *rette måten*. Pius II monumenter i Siena introduserte et helt nytt formspråk i *all'antica* i Siena, som på denne tiden var noenlunde usedvanlig hva gjaldt byggeskikk. En detalj i så måte er arkitekten Federighis antikkinspirerte *maske* som er innsatt i hjørnet på *Palazzo Piccolomini-Federighi* (illustrasjon 13) som vi også finner igjen i arkitraven på Pienzas gamle kirke, *Chiesa di San Francesco* (Illustrasjon 38) Ifølge Georgia Clarke utmeislet disse nye monumentene til Piccolomini-paven og hans slektninger seg som en elitistisk skare som hadde en maktposisjon i Roma ved pavesetet, og tilstedeværende i Siena med dette nye formspråket som gjorde klanen differensierbar fra de andre klanene. Piccolominiene ble liksom visuelt utsjaltet som tilhørende den sofistiskerte eliten som kunne bygge palasser slik som eksempelvis *Palazzo Medici Riccardi* eller *Palazzo Rucellai* i Firenze. Men dette er gjort ved å blande inn elementer fra Sienas umiddelbare bybilde, med middelalder-elementer. Slik bygger Pius II antikk-inspirert arkitektur med en viss legitimitet. *Palazzo Piccolomini-Clementini* viser til den eldre sienesiske byggeskikken ved sine spissede vinduer.

Men på samme tid er stukkarbeider i seg selv litt snodig. Det er hovedsakelig en steinmasse, som er lagt på for å danne en illusjon av et mer foretrukket utseende: Murstein. Det er hovedsakelig stein som skal minne om en edlere og mer dyr type stein og er et nytt tidstypisk trekk ved renessansen.<sup>169</sup> *Palazzo Piccolomini-Clementini* viderefører dermed også de mer umiddelbare tradisjonene sammen med det nye formspråket som den bærer i materialet. Den florentinske fasadeartikuleringen fra *Palazzo dello Strozzi* fra Firenze ser vi særskilt i *Palazzo delle Papesse* i Siena. Likevel har hun interessante detaljer i vinduene med sine lett spissede buer, knapt synlige, og har dermed en annen og mye mer umiddelbar prototyp i et av de eldste palassbygningene i Siena: *Palazzo Tolomei* (ca. 1270) (Illustrasjon 28) og slik sett manifesteres det et nærvær av bygningstekniske normer, samtidig som de kunne legge seg på en linje fra eliten vi ser hos flere prinser i *quattrocento* med en tilbakeskuende interesse for *modo antico* i arkitektur.<sup>170</sup> Som kunsthistoriker Luciana Finelli har skrevet, så er det ingen holdepunkter for å avskrive formspråk *alla romanesca* eller *maniera tedesca* og lignende, der det også er *all'antica* til stede. Det ene utelukker ikke det andre i denne tiden.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Burroughs, Charles. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 142.

<sup>170</sup> Giovanni Ciappelli og Patricia Lee Rubin. *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 17, 39, 135.

<sup>171</sup> Finelli, Luciana. *L'Umanesimo giovane. Bernardo Rossellino a Roma e a Pienza*, Roma, 1984, 133-34.

En annen konsekvens ved å legge mye energi i slike visuelle fremstillinger var den at man også dannet et inntrykk av patronen som dypt involvert i byens ve og vel. Fra byens urbane tidlige formasjon, ved Senio og Ascanio som følgelig gjorde det samme som sin far Remus og hans bror igjen, Romulus, og funderte nettopp Siena, for å lage en "portal" fra gammel tid opp til nåværende. Vi kan begynne å se at det tegner seg opp en idé om en "familiearkitektur," et preg som skal assosieres med familien Piccolomini, og tilpasset med det lånte formspråket til store og normdannende palassfasader i Firenze. Men om dette er rent ut ønsket av Pius, eller om det er en effekt av flere omstendigheter er en stor diskusjon.<sup>172</sup> Det man uansett kan si er at Pius involverte en florentinsk arkitekt i sine prosjekter i Pienza, med kunnskapen om å bygge visuelle representasjoner for eliten i Firenze. Videre involverte han Federighi fra Siena for å forme villaene sine i tråd med den høyst nødvendige ekspertisen i å synkretisere det klassiske formspråket med det samtidige.<sup>173</sup> Kan man da tenke at i tillegg til å konstruere standardiserte palassfasader med antikk presedens fra Firenze, og kun noe omarbeidet med tanke på den sienesiske tradisjonen for gotiske elementer, gav man inntrykk av å være fra eliten, samtidig som man var tradisjonsbunden?

## 6. Tolkning av fasadene

---

Buildings are portraits of the minds of princes.<sup>174</sup>

— Gianlorenzo Bernini

Vi har allerede drøftet kort hvordan fasadeveggen kan stå som et representativt bilde av oppdragsgiveren utad mot betrakteren.<sup>175</sup> Men hvordan viser dette konseptet seg for oss? Giròlamo Savonaròla (1452 – 1498) omtalt som *Il profeta nero*, som styrte Firenze en periode, skal ha sagt at «*ogni pittore dipinge sé.*»<sup>176</sup> Utsagnet henspiller på forfengelighet, at menneskets last er å være selvopptatt og bringer seg selv inn i enhver kontekst, slik at det i

---

<sup>172</sup> Onians, John. "Leon Battista Alberti. The problem of personal and urban identity." I *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450-1550*. Ed. Mozzarelli, Oresko & Ventura. (1997) pp. 207-215, 211.

<sup>173</sup> Mirella Cirfi Walton. "'Antonio Federighi and Pope Pius II: The Emergence of Renaissance Architecture in Siena.'" *Rivista Di Studi Italiani*, vol. 16, no. 1, 1998, del 3.

<sup>174</sup> Charles Avery og David Finn. *Bernini: Genius of the Baroque*. London: Thames & Hudson, 2006, 237.

<sup>175</sup> Burroughs, Charles. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 78-9, 95-100.

<sup>176</sup> Giròlamo Savonaròla, *Prediche sopra Ezechiele*, ed. R. Ridolfi, Roma, 1955, 1: 343 sitert i Ames-Lewis, Francis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven: Yale University Press, 2000, 211.

ytterste konsekvens ikke er plass til Gud. Denne selvsentreringen som karakteriserte den siste halvdel av 1400-tallet, som Savonarola var imot, har av forskere blitt debattert som hele epokens vending.<sup>177</sup> Vi kan hefte det ved et individualiseringskonsept som på et litt tvetydig vis vedrører den enkelte persons ønske om å markere seg selv på en eller annen måte. I kapitlene nedenfor kan det være mulig å se dette temaet re-aktualisere seg hver gang vi konfronterer byggverkernes to-dimensjonale flate.

Ordet *fasade* er jo utledet av ordet *facies*, altså ansikt, og har den fysiognomiske metaforen iboende i seg. Når man snakker om fasader i arkitekturen, slik Leon Battista Alberti skal han ha beskrevet at den ideelle fasadeflaten bør være innyndende og liksom *smilende*.<sup>178</sup> Fasaden viser til byggverkets *animans*, altså dets helhetlige vesenstrekk, som i et opphøyet dyr, anordnet rundt midtaksen på vesenets ryggrad.<sup>179</sup> Når arkitekturelementer er anordnet rundt en aksialitet, blir midtanordningen en form for en meridian som definerer symmetri, orden og likevekt. Jeg skal forfølge Albertis *anima*-metafor ved å peke på fasadens betoning, samtidig som jeg skal vise til den semiotiske siden ved fasadens symbolikk.

## 6.1 Lovens uttrykksform

Den fasaden som jeg skal diskutere og tolke først, *Palazzo del Pretorio* i Pienza (Illustrasjon 3), har del i de aspektene jeg vil karakterisere som Pius offentlige juridiske og politiske samfunnsroller. Omtrent enhver by i Italia har et kommunepalass: Den er et typologisk vilkår for å kunne regnes som en 'città', hvis man skal ha visse fungerende samfunnskarakteristikk på plass. En piazza kunne ofte være funksjonsbestemt etter hva slags typer monumenter som var arrangert i tilknytning til den.<sup>180</sup> Pius skriver selv at *Palazzo del Pretorio* var ment å huse statsbesøk og generelle rådsmøter.<sup>181</sup> Slike klokketårn kan sies å ha en romansk og middelaldersk betoning, og oppviser følgelig en slags tanke om respekt for tradisjoner og

---

<sup>177</sup> Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, 472.

<sup>178</sup> Bek, Lise. *Arkitektur Som Synlig Tale*. Risskov: Ikaros Press, 2010, 78 – 79.

<sup>179</sup> Leon Battista Alberti. *L'architettura (De Re Aedificatoria)*. Vol. 1. Trattati Di Architettura. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966, IX: V.

<sup>180</sup> Franco Cardini og Sergio Ruggi. *Palazzi pubblici di Toscana: I centri minore*. Firenze: Sansoni, 1983, 59, 195, 220; Giorgio Chittolini. "Il nome "città": La denominazione dei centri urbani d'oltralpe in alcune scritture italiane del primo Cinquecento." I *Italia et Germania*. (red.) Arnold Esch. Wolfgang Publ.: Tübingen (2001):489-501, 497; Paolo Favole. *Piazza d'Italia, architettura e urbanistica della piazza in Italia*. Milano, 1972, 44.

<sup>181</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, xxv, L'Architetto Bernardo Rossellino; Decreto del Pontefice per la conservazione del decoro e l'arte del tempio e degli altri edifici di Pienza, 229.

normer til den umiddelbare fortiden. Samtidig er slike klokketårn med i en progressiv tanke om at samfunnet kan ordnes på et visst vis hvor tiden fungerer som en navigasjon.<sup>182</sup> I denne sammenhengen er tiden en del av den historiske formen både på en motsetningsvis og synkretiserende måte, og følgelig lesbar ut av fasaden på *Pretorio*-palasset.

*Pretorio*-palasset kan sies å ha en antikk formulering ved eksempelvis søylene. Likevel er disse søylene konstruert på en slik måte at de ikke er kopier av en antikk referent, men snarere en egen oppfinnelse. I artikkelen til kunsthistoriker Anne-Marie Sankovitch, "Anachronism and Simulation in Renaissance Architectural Theory" (2006) kan det virke som at samtidens egen oppfattelse av seg selv var en konstruert idé. Takket være Sebastiano Serlio's bok *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva*,<sup>183</sup> trykket og utgitt i 1619, om den italienske arkitekturhistorien, kan vi vinne innsikt i hvordan renessansemennesket aktivt og bevisst forholdt seg til formspråket i sin tid. Ved å konstruere forestillinger om sin historie og presentere sine egne bidrag som en oppfølger, eller betaversjon av den antikke arkitekturen, og ikke en fortsettelse, så laget renessansemennesket sin egen versjon av *rinascita*.<sup>184</sup>

På den ene siden hevder tidens teoretikere at de imiterer antikken, men ifølge Sankovitch, tar det hele heller form som en *simulering*.<sup>185</sup> En imitering, altså kopiering har ikke alltid denne lekenheten i seg, målet var da heller å lage en replikasjon av noe annet. Det kan virke som at renessansens kunstnere selv trodde at de laget en imitering av antikke bygninger, men ifølge Sankovitch synes ikke dette å stemme. En *simulering* derimot har heller i seg nettopp denne forestillingen av det som var, ispedd noe av kunstneren selv, og hennes formspråk. Det handler på en måte om konstruerte visualiseringer, som i en slags arkeologi.

Greene proposes archaeology as a metaphor to explore the tension between the downward movement of imitation and the transformative upward motion of invention in the poetic imagination of the Renaissance.<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup> Enzo Carli, *Pienza: la citta di Pio II*. Roma: Editalia, 1966, 34-36; Quinones, Ricardo J. The Renaissance Discovery of Time. Vol. 31. Harvard Studies in Comparative Literature. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972, 55.

<sup>183</sup> Serlio, Sebastiano, Vaughan Hart, and Peter Hicks. Sebastiano Serlio on Architecture : Vol. 1 : Books I-V of 'Tutte L'opere D'architettura Et Prospettiva'. Vol. Vol. 1. New Haven: Yale University Press, 1996.

<sup>184</sup> Anne-Marie Sankovitch. "Anachronism and Simulation in Renaissance Architectural Theory." Res (Cambridge, Mass.) 49-50, no. 49/50 (2006): 188-203, 199.

<sup>185</sup> Sankovitch, Anne-Marie. "Anachronism and Simulation in Renaissance Architectural Theory." Res (Cambridge, Mass.) 49-50, no. 49/50 (2006): 188-203, 193.

<sup>186</sup> Sankovitch, Anne-Marie. "Anachronism and Simulation in Renaissance Architectural Theory," 191.

Materialitetene fra det antikke formvokabular er føyd sammen med umiddelbare referenter på en ny måte, det Sankovitch ville kalle på et anakronistisk vis.<sup>187</sup> Søylekapitèlet i *Palazzo del Pretorio* kan stå som eksempel på en slik historisk form, hvor den toskanske "kompositt" er en forlengelse av den antikke søylen, adaptert og forenklet i den romanske arkitekturen før den nådde middelalderen, og således ikke fullstendig *all`anticha*, men en slags overlevelse. Som følge av denne distinksjonen kan ikke begrepet *survival* eller *revival* være tilstede samtidig, fordi vekkelsen kan ikke skje i et vakuum, altså en vekkelse av det antikke kan ikke skje sann uten videre, som om formspråket har sovnet i tusen år og så plutselig våknet. Sankovitch hovedpoeng er at det finner sted en *simluering* av en slags vekkelse av formspråket i renessansen, fordi kunstens formspråk ligger latent som i en overlevering gjennom tidevervene. Formen har liksom overlevd mange traumer, før den har kommet dit den er i dag, men en gjenfødelse, eller en vekkelse av formen er umulig, den er tapt for alltid «[...]revival is a state that is always out of reach.»<sup>188</sup>

Kunsthistoriker Christopher S. Wood diskuterer heller arkitektur som *typos*, det vil si arketyper med én foregangsfigur som har gitt ettervirkninger for resten av kunstuttrykket videre i tiden: «Buildings and images in many times and places have been understood this way, as tokens, mutually substitutable, fastened one to another in long chains, disciplined by a missing but prestigious type.»<sup>189</sup> Man kan tolke Wood dithen at det har vært en oppfattelse av en normgivende autoritativ form, som et slags *arketypp*,<sup>190</sup> som kjeder seg inn i menneskets horisontale tidsperspektiv hvor verket har blitt gjenstand for endring. Men siden man aldri har egentlig visst hvordan den første bygning så ut, er det man har for øyet i samtiden derfor tolket som en videreutvikling, som en historisk markør over den arv den bygger på.<sup>191</sup> Man kan forstå Woods typologi-begrep nærmest som en "arkeologisk" forståelse av begrepet typologi: at typologiens prinsipp henspiller på materialitetenes endring over tid, selv om det er den samme funksjonen eller kvaliteten man snakker om.<sup>192</sup> Konkrete eksempler på dette finner vi i bygningskroppen i *Pretorio*-palasset, med en nyfortolkning av antikke søyler, brukt i et gotisk krysshvelv. Men også som idé i fasadens arrangering av formen, med det antikke nederst som "løfter opp" det mer gotiske ribbehvelvet. Sett utenfra er uttrykket mer

---

<sup>187</sup> Sankovitch, Anne-Marie. "Anachronism and Simulation in Renaissance Architectural Theory," 192.

<sup>188</sup> Sankovitch, Anne-Marie. "Anachronism and Simulation in Renaissance Architectural Theory," 193.

<sup>189</sup> Christopher S. Wood. *A History of Art History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019, 57-58.

<sup>190</sup> *arketypp* i *Store norske leksikon* på *snl.no*. Hentet 30. juni 2022 fra <https://snl.no/arketypp>

<sup>191</sup> Nagel og Wood har imidlertid vist at denne «normgivende autorative formen» var oppfunnet, Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 308.

<sup>192</sup> Leonard Barkan. *Unearthing the past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1999, 18-19.

romansk-preget, der vi får liksom en rundbuestil i arkadene som heller uttrykker at det finnes tønnehvelv tilstede heller enn ribbehvelv. Etter etasjen, finner vi klokketårnet som en pekepinn på den tidlig-moderne verdens begynnelse. Som Nagel og Wood skriver,

[...]the grand architecture of the ancients do not simply occupy two distant moments on a timeline; they are mutually necessary fantasies, knitted together repeatedly in the projections of Renaissance art and architecture.<sup>193</sup>

Arkitekturhistoriker Victor Plahte Tschudi (1968-) problematiserer ytterligere denne typen forståelse av form som arkeologisk betinget. I skriftet "Tampering the Temples: Antiquity in the Catholic Reformation" (2009) var ruinene til antatte viktige og store hedenske templer "uleselige" og umulig å rekonstruere til modeller og tegninger. Man støttet seg imidlertid på bilder gitt av mynter og fresker eller mosaikker, og slik gjenskapte arkitektene rekonstruksjoner over hvordan de antok at det gamle tempelet så ut. Problemet var at disse igjen kunne være rene fantasier. Man hadde noen få, og høyst spekulative bilder å støtte seg til, for å oppkonstruere et historisk minnesmerke ved ytterligere hjelp av ens fantasi.<sup>194</sup> Vi ser derfor ikke alltid sannferdige kopier av eldre ikke-kristen arkitektur hos renessansemenneskene, men snarere en oppfinnelseskraft som var forventet, under utvikling og samtidig paradoksalt nok fristilt fra inspirasjonskilden.

Vi kan tolke dette som at juridiske samfunnsfunksjoner har en visuell forestillelse som måtte finnes opp av arkitektene i renessansen. Men i tilfellet med kommunepalasser har de innad i sin form en slags nedarvet identitet med de første prinsippene av samfunnets juridiske råmateriale iboende. Videre kan *Pretorio*-palasset minne om en type politisk retorikk, som vi ser forgreninger til opp til samtidshistorien. Kunsthistoriker Lasse Hodne skriver blant annet om tilfellet i Mussolinis arkitektur at: «[...] selv om arkitektur kan uttrykke makt, kan makten ikke utledes direkte av bestemte former. Likevel skal man ikke være fremmed for tanken om at visuelle former kan ha egenskaper og at disse egenskapene kan brukes i en politisk retorikk.»<sup>195</sup> Søylene i seg selv kan jo kanskje tolkes dithen som en av disse *første formene* man forbinder med den moderne sivilisasjonen— med det gamle republikanske Roma eksempelvis— og derfor med en form som har visuell politisk struktur.

---

<sup>193</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 308.

<sup>194</sup> Victor Plahte Tschudi. "Tampering the Temples: Antiquity in the Catholic Reformation." In *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, 291-304. Pisa, 2009, abstract.

<sup>195</sup> Lasse Hodne. "Skinn Av Nærvær." *Kunst Og Kultur* 96, no. 3 (2013): 14-24; Arnfinn Bø-Rygg, «Maktens visualiseringer,» i *Morgenbladet* 23. januar 1998.

*Palazzo del Pretorio* viser seg som en hybrid av ulike historiske former, som hver på sitt vis søker å mediere en type politisk pondus til betrakteren som kan minne om Pius juridiske bakgrunn. Pius II var som kjent utdannet som jurist og arbeidet som revisor under kardinal Domenica Capranica i Nord-Europa i 1431, seinere som sekretær under keiser Fredrick III med påfølgende alvorstunge verv i 1440 årene.<sup>196</sup> Det er lett å la den biografiske bakgrunnen til Pius komme i skyggen når vi forsøker å evokere ham frem fra fasadene. Det er muligens slik at akkurat denne fasaden nettopp ligger litt i skyggen. Det var mest sannsynlig ikke en enkel revisor Pius identifiserte seg med, men det er likevel utdannelsen hans, og som en effekt dermed også normgivende angående struktur for hans liv og virke, slik det også er gjenfortalt i freskene til Pinturicchio.<sup>197</sup> Jussen er et uttrykk for Pius autoritære side, og mulig å skimte i *Palazzo del Pretorio*.

*Romerretten* har fulgt det italienske folket i nærmere to tusen år, og på samme eldgamle vis står *Palazzo del Pretorio* som et inkarnert bilde av et justisbygg hvor den bærer flere lag med tid i formen.<sup>198</sup> Først som en moderne renessansefortolkning av det de trodde eller anså var antikt slik Sankovitch, Wood og Platte-Tschudi har diskutert har vært tilfelle med den historiske formen, deretter palassets utforming som en del av den romansk byggestilen i denne antikk-fortolkningen, deretter arrangeringen av etasjer og rom i bygningselementene som vitner om en middelaldersk idé men hvor klokketårnet kanskje forsøksvis prøver å skape en distanse til fortiden da den i grunn forbindes med den tidlig-moderne verdens begynnelse og markerer en begynnelse av et matematisk 'ordnet' verdensbilde.<sup>199</sup> Likevel er slike kommunepalasser som symbol et vitne om at loggiaen er en oppfinnelse langt tilbake i tid, til den republikanske tiden.<sup>200</sup> Det som forbinder disse deler med hverandre, er at bruken er satt i sammenheng med den eldgamle romerretten; som en talerstol, en møteplass for samfunnets statsmenn. Derfor er fasaden et bilde på Pius rolle som en slik statsmann, bygget for ham og hans likemenn. Slik man kan se gjennom fasadens søyler, som om fasaden derav var gjennomsiktig, slik skal man ideelt skue det juridiske ideal, som blind for det mennesket man har foran seg slik at rettferdigheten kan skje fyllest.

---

<sup>196</sup> Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1 : Books I-II*. Vol. 1. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003, introduksjonen.

<sup>197</sup> Freskefremstillingene av Pius II i *Libreria Piccolomini*. Se kapittelet 7.5 *Ideologi* i denne avhandlingen.

<sup>198</sup> Michael Leyton. *Shape as Memory: A Geometric Theory of Architecture*. IT Revolution in Architecture. Basel: Birkhäuser, 2006, 54.

<sup>199</sup> Cohen, S. "The Early Renaissance Personification of Time and Changing Concepts of Temporality." *Renaissance Studies* 14, no. 3 (2000): 301-28, 311.

<sup>200</sup> Favole, Paolo. *Piazza d'Italia, architettura e urbanistica della piazza in Italia*. Milano, 1972, 44.



## 6.2 Den verdslige fasaden

*Palazzo Piccolomini* i Pienza er pave Pius sin private villa (illustrasjon 4) og ligger til høyre for hovedkirken i Pienza. Fasaden viser til Pius interesse for det antikke, samtidig som den viser elementer fra samtidens byggetradisjoner i Pienza. Det som kanskje er mest interessant er hvordan de ulike bygningsdetaljene i fasaden korresponderer med retoriske begreper som sirkulerte i Pius samtid.<sup>201</sup> For å forstå denne villaen kan vi se til et eksempel som Pius så opp til og identifiserte seg med, den forrige paven Nicholaus V (1397 –1455) som også var den første til å bruke Pontifex Maximus, altså det keiserne kalte seg, i sin pavetittel.<sup>202</sup> Nicholaus V hadde store arkitektoniske planer for Roma, men fikk utrettet svært lite av dem. Han ville blant annet bygge på Roma med visjonær arkitektur.<sup>203</sup> I ettertiden ble det skrevet om Nicholaus planer for et enormt pavepalass at: «quello edificio sarebbe stato adatio a uno di quegli imperatori romani, che dominarono tutto il mondo, non ad a un pontefice.»<sup>204</sup> Pius sin villa kan i denne sammenhengens sees som en suksess som hans forgjenger Nicholaus ikke hadde lyktes med.

Som vi har sett i tilfellet med Pius byggeprosjekter i Siena, utgjorde en forståelse for ens historie det passende å bestille byggverk som nettopp kan vise en slik forståelse og respekt for det gamle. Men akkurat i tilfellet med Pienza så søker Pius å manifestere sine aner i antikt opphav. Pius II bibliotekar, Bartolomeo de`Sacchi di Piadena (1421 – 1481)<sup>205</sup> skrev ned familiehistorien til Pius II, som stadfester et opphav fra Vergils *Aeneas*. Dette bevises angivelig i navnets bruk, hvor Aeneas' sønn Sylvius funderte Alba Longa i Latium, hvor kongen Alba Longa nedstammet fra og som var far til Romulus, Romas bygrunnlegger.<sup>206</sup> Familien Piccolomini reiste videre med tvillingsønnene til Remus etter brodermordet, Ascanio og Senio til Siena, som funderte en by der. Videre, under uheldige omstendigheter ble Piccolominiene utvist av Siena, og bodde så i Corsignano.<sup>207</sup> Pius II virkelige navn,

---

<sup>201</sup> Plett, Heinrich F. "II Enargeia in Humanist Writings and Its Theoretical Foundation". In *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012, pp. 23 – 28.

<sup>202</sup> Mest sannsynlig ikke vært i bruk siden den siste keiseren Romulus Augustus (c. 465 – 511 e.Kr). Andres, Glenn. "Architecture" i *Builders and Humanists: The Renaissance Popes as Patrons of the Arts*. Houston: University of St. Thomas Art Department. (ed.) D. de Menil & R. Marcel. 1966, 30.

<sup>203</sup> Glenn Andres. "Architecture" i *Builders and Humanists: The Renaissance Popes as Patrons of the Arts*. Houston: University of St. Thomas Art Department. (ed.) D. de Menil & R. Marcel. 1966, 43-53.

<sup>204</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy*. Architecture in Early Modern Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 61.

<sup>205</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy*. Architecture in Early Modern Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 22.

<sup>206</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy*. Architecture in Early Modern Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 21.

<sup>207</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, i, *Origine della famiglia Piccolomini e gli antenati di Pio*, 3.

*Aeneas Sylvius*, er bare en av de beviselige kildene som gjør at det var rettvist å ta pavenavnet "pio", fra "pio Aeneas" (og kanskje også fordi den første kristne martyren hett Pio I.) På sett og vis er det bare rimelig at Corsignano blir gjenfortolket som Pius by *Pienza*, da Aeneas Sylvius tross alt nedstammet fra den første bygrunnleggeren. Å innskrive seg selv og sin ætt i et mytologisk opphav var muligens et tidstypisk trekk.<sup>208</sup>

Det spesielle er at Pius II og hans historikere mest sannsynlig visste at dette var "juks," så forklaringen på at de skrev dette likevel var at det var gjort med overlegg. Å blande det mytologiske aspektet med faktisk historie var derfor et kompromiss om tiden og sannhetens eierskap. Når applisert på visuelle former kan man snakke om tidsstridighet. Det berømte eksempelet var da renessansemenneskene i Firenze med vilje godtok at deres baptisterium *Battistero di San Giovanni* i Firenze var bygget på keiser Augustus tid, når de likevel også visste at det egentlig var bygget på 1000-tallet engang.<sup>209</sup> Som Nagel og Wood peker på stod det opprinnelig et første baptisterium der, bygget rundt år 500, så ble den erstattet av en annen versjon før denne igjen ble erstattet. Slik sett var den nåværende oktogone bygningen bare et siste ledd i en lang kjede som gikk helt tilbake til et antikt opphav.<sup>210</sup> Å katalogisere faktisk tid i bygningselementer var man ikke veldig interessert i, da man kunne (eller ville) leve med at bygninger var "relativt antikke."<sup>211</sup>

The label "antique" left unresolved – deliberately unresolved – the distinctions between *being* an old building, *replacing* an earlier building, and *altering* an earlier building.<sup>212</sup>

Det er i lys av tidsstridighet-begrepet at noen temaer trer klarere frem i villaen til Pius, først at byggverket er formet som et antikt *domus*, deretter at Pius' antatte etterkommere er kjente antikke mytologiske figurer. Om ikke Pius opphav legitimerer noe av bruken av ikke-kristne temaer, gjør iallfall epokens forståelse av antikke ting det. Pius skal ha omtalt Piazza Pio II i Pienza som et *forum*, og Pius venn Ludovico III Gonzaga (1412 – 1478) skal ha skrevet et brev til Alberti om å få låne en kopi av Vitruvius *De architectura* slik at Pius kunne studere

---

<sup>208</sup> Cristofani, Mauro. *Siena, Le origini. Testimonianze e miti archeologici*. Publisher: Olschki, Firenze, 1979, s.93-97, 117-19.

<sup>209</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010,134 -135.

<sup>210</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 135.

<sup>211</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 138.

<sup>212</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 136.

den i anledning å rekonstruere Pienza i lys av antikke formelementer.<sup>213</sup> *Palazzo Piccolomini* i Pienza kan sies å være det ytterste kulminerte av Pius humanistiske tanker samlet på ett sted, hvis vi har som premiss at ett av de tidstypiske trekkene ved renessansen var å være interessert i eldre historie.

*Palazzo Piccolomini* er det byggverket pavens først begynner å beskrive i sine *commentarii*,<sup>214</sup> og det er nok muligens ikke helt tilfeldig hvis vi har i mente pavens ønske om å bli sett i sammenheng med datidens elite og deres mulige bygningshistoriske mål i større byer som Firenze eller Siena.<sup>215</sup> Pavens beskrivelser tegner opp dimensjoner som var svært store i samtidens byggetradisjoner, beskrivelsene danner et bilde av bygningenes autoritative status og grandiositet. Vinduene på *Palazzo Piccolomini* var så brede at det kunne stå tre menn ved siden av hverandre i det og kikke ut samtidig.<sup>216</sup> Dette kan tolkes som et retorisk grep fra Pius side: Å skrive om størrelser til menneskekropper gjør at leseren umiddelbart kan visualisere målene.<sup>217</sup>

Siden det å bygge store monumenter var en uhyre kostbar beskjeftigelse, kan tanken bak monumentet og monumentet selv forklares som å ha del i idéen om å være *magnificenta*, det vil si en type dyd som påberoper seg en slags presedens kun muliggjort gjennom rikdom, makt og storhet.<sup>218</sup> *Magnificenta* kommer til uttrykk som å være en beviselig ytre del av personligheten til innehaveren av byggverket; Clarke forklarer denne dyden som en type sjelelig grandiositet, og denne vises i verkets omfang, areal, høyde, plassering og materialer blant annet.<sup>219</sup> Konseptet om *magnificenta* er dermed å betrakte som den ene retoriske retningen arkitekturen kan ta, men den andre sinnsinnstillingen kunne være å ved et skråblikk se på dekoren som et direkte uttrykk for hva som passer seg. Dekoren skal aller helst beskrive eller påminne om noen kvaliteter ved den som har reist bygningen, og disse må stå i balanse

---

<sup>213</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 2.

<sup>214</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari.* Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Volume secondo, Libro III, XXIII, Partenza del pontefice per Pienza e descrizione attenta e precise degli edifici di sovrana bellezza, 215.

<sup>215</sup> Se kapittel 5.2 Diskusjon av analysen i denne masteravhandlingen.

<sup>216</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari.* Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Libro III, XXIII, Partenza del pontefice per Pienza e descrizione attenta e precise degli edifici di sovrana bellezza, 215.

<sup>217</sup> Alex T. Anderson. "On the Human Figure in Architectural Representation." *Journal of Architectural Education* (1984-) 55, no. 4 (2002): 238–46, 238-39.

<sup>218</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 54-55.

<sup>219</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 55-56.

med den visuelle retorikkens virkemidler. Og formene hadde sine paralleller i litteraturen: retoriske virkemidler i forskjellig drakt var kjente i renessansen. Eksempelvis der *enargeia* er retorikkens virkemidler omtrent som en forestillelse-akt som søker å fortelle om et visst tema: «Ekphrasis is the genre which ever since Classical antiquity made use of *enargeia* to influence the affects of listeners or readers.»<sup>220</sup> Retorikkens sannhetsgehalt vil bevises med *evidentia* som da er det endelige beviset som alt har blitt bygget, diskutert og fremstilt rundt.<sup>221</sup> Et eksempel kunne derved være historieskrivningen om Pius mytologiske opphav, hvor bruken av navnet opp igjennom tiden liksom blir *evidentia* – altså beviset for at han nedstammer fra *Pio Aeneas*.

Oppstillelsen av slike verbale modeller mot formene var for å få frem nyanser og ulike vinklinger. Dette kan vi se og tolke i denne visuelle retorikken i *Piazza Pio*, på grunn av bygningenes arrangering rundt *piazzaen*, men også ved deres typologiske ulikheter. Videre kan *Palazzo Piccolomini* sin nabobygning på tvers av *Piazza Pio*, altså *Palazzo Vescovile* (Illustrasjon 6) sies å være en sammensmeltning av et tradisjonelt toskansk villahus og en romersk *insula*, som en slags boligblokk ment å huse diverse viktige gjester. *Palazzo Vescovile* ligger til venstre for hovedkirken i Pienza, der dens ytre preg ligner bygningselementene generelt i Pienza. Den er en treetasjes villa med varmfarget sandstein, rundbuer nederst, lombardiske korsvinduer i andre og tredje etasje. Den er i grunn helt ordinær og skiller seg ikke ut fra *Palazzo Canonica* (Illustrasjon 7), biskoppalasset, som ligger vegg i vegg og nærmere kirken (men også helt i skyggen av den). Men likevel er bygningkroppen til *Palazzo Vescovile* arrangert som et atriumhus, men mye mindre grandios enn *Palazzo Piccolomini*. Poenget mitt er at *Palazzo Vescovile* og *Canonica* er ment å ikke skille seg ut fra resten av bygningstradisjonen i byen Pienza fordi de skal påminne om en slags ydmykhet og kristelig felleskap. Mens *Palazzo Piccolomini* på den andre siden kan sies å dyrke individet.

Førsteintrykket mitt da jeg besøkte *Palazzo Piccolomini* var at dette må ha vært tiltenkt som et eskapistisk bygningskompleks. Hele stedet hadde en sedativ atmosfære. Det store fokuspunktet i *Palazzo Piccolomini* er for øvrig ikke dens størrelse, dimensjoner eller de fantasifulle tolkningene av antikke detaljer, men kanskje heller palassetts hage med en utsikt til den grønne toskanske dalen Val d'Orcia og Monte Amiata i det fjerne. Aeneas Sylvius satte

---

<sup>220</sup> Plett, Heinrich F. "II Enargeia in Humanist Writings and Its Theoretical Foundation". In *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012, pp. 23 – 28, 26.

<sup>221</sup> Plett, Heinrich F. "II Enargeia in Humanist Writings and Its Theoretical Foundation". In *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012, pp. 23 – 28, 25.

stor pris på naturen, og det var svært ettertraktet å ha en *giardino segreto* å trekke seg tilbake til for å røyke sitt *vita contemplativa*. Da Pius leste Vitruvius kan det tenkes at han ikke tolket *Firmitas*, *Utilitas* og *Venustas* i bygningen som kun tilbakevisning til metriske mål som deler i hvordan menneskekroppen arrangeres. Kanskje søylene kunne være en analogi til trær, og hvelvet som et løvtak. Ifølge arkitekturhistoriker Christy Anderson var denne lesningen av Vitruvius tanker om arkitekturen – som en inspirasjon av naturen, også en mulig måte å tolke Vitruvius på.<sup>222</sup>

De humanistiske tankene om naturen gjenspeiler seg i utføringen av hageanlegget med ulike frukttrær og blomster, hvor kunsthistoriker Mack har sammenlignet meningsdannelse fra 1400-tallet om at en palasshage er en slags dennesidig jordlig utgave av Guds paradiset.<sup>223</sup> Den kjente kunsthistorikeren Heydenreich diskuterte også dette hageanlegget som et psykologisk utgangspunkt for palassets retning, med en legende og trøstende effekt på sjelen:

Dieser auch jeden heutigen Besucher überwältigende Fernblick – dem Papst von der Kindheit her als unvergeßlicher Eindruck in der Erinnerung haften geblieben und vom alternden Manne wieder gesucht und wieder aufgesucht - dieser Fernblick war maßgebend für die Gesamtorientierung des Palastes: mit voller Absicht wurde der ganze Bau um des Landschaftsprospektes willen gleichsam vor diesem aufgerichtet.<sup>224</sup>

Arkitekturhistoriker Anderson skriver at å opprettholde en god helse i renessansen var underforstått med å ha plassert villaen sin et sted hvor luften var frisk.<sup>225</sup> Å unngå at luften var fylt med sykdom som man så kunne puste inn i kroppen hadde mindre sjanser for å skje hvor det var mye frisk luft, som ute på landet. Å ha tilgang til masse frisk luft kunne i så fall forlenge livet. Pius hadde flere helseplager, og av dem led han blant annet av viderekommen reumatisme av noe slag,<sup>226</sup> noe som kanskje influerte arkitekturen direkte. Først og fremst i valg av lokalitet for palasset, i Sienas periferi med masse frisk luft. Men også ser vi dette i palasset. Han ønsket seg så lite trapper og dørstokker som overhodet mulig slik at han kunne forflytte seg uten altfor mye møyne.<sup>227</sup> Et slikt ønske om fysiske lettelser gjorde gulvene

---

<sup>222</sup> Christy Anderson. *Renaissance Architecture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 2013, 70.

<sup>223</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 56.

<sup>224</sup> Heydenreich, L. H. "Pius II. Als Bauherr von Pienza." *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 6, no. 2/3 (1937): 110.

<sup>225</sup> Anderson, Christy. *Renaissance Architecture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 2013, 181.

<sup>226</sup> Pinals, Robert S. "A Renaissance Pope With Arthritis Following Frostbite." *Journal of Clinical Rheumatology* 19, no. 6 (2013): 332-33, 332.

<sup>227</sup> Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, 74.

slette, trappene flytende og nærmest overflødige, etasjene så enkle å bestige at Pius mest sannsynlig ønsket å tilbringe sine siste aldrende år der. Det var et palass tilpasset en mann med en aldrende, syk kropp, — et pavelig pensjonat. Pius II døde 59 år gammel i 1464, og fikk dermed bevitnet at Pienzas viktigste bygninger ble ferdigstilt og var klare til hans disposisjon, men han fikk nok ikke tilbrakt så mye tid der som han hadde planer om. Renessansepalasset har en horisontal historisk dimensjon i Italiensk arkitekturhistorie, helt fra gammelt av. Plinius den yngre (f. 61- d. 112 e.v.t) skal ha skrevet om sitt dvested hjemme i sin toskanske villa:

For besides the attractions of the place which I have mentioned the greatest is the relaxation and carefree luxury of the place—there is no need for a toga, the neighbours do not come to call, it is always quiet and peaceful—advantages as great as the healthful situation and limpid air. I always feel energetic and fit for anything at my Tuscan villa, both mentally and physically. I exercise my mind by study, my body by hunting. My household too flourishes better here than elsewhere.<sup>228</sup>

I *Palazzo Piccolomini* er en del av barndomshjemmet til Pius' portal murt direkte inn i den østre veggen ved siden av loggiaen ut mot hagekomplekset (Illustrasjon 29). Dette kan ha blitt gjort fordi det var viktig å få frem en tanke om skjebnens forsyn og forutbestemthet: Et ønske om å bevare en del av ens faktiske og mytologiske opprinnelse. Keiseren Marcus Aurelius skal angivelig ha vendt tilbake til sitt opprinnelsessted for å hedre det med nye bygninger, ifølge humanisten ansatt hos paven, Flavio Biondo (1392 – 1463) som indirekte sammenligner paven med Marcus Aurelius edle handlinger.<sup>229</sup> Hele livshistorien kunne dermed legitimeres og knyttes sammen med det han var ment å oppfylle til slutt. Korrespondansen mellom denne tiden og ettertiden viskes liksom ut for oss.

### 6.3 Den hellige fasaden

Arkitekten Rossellino skal ha gitt humanisten Flavio Biondo en personlig omvisning i Pienza da kirkefasaden var omtrent ferdig, sommeren i 1461. Etter visningen konkluderte Biondo med at kirken var hans favorittbygg. Da hadde Rossellino begynt å "klage" på at kirken i grunn ikke skulle se slik ut, men pavens oppsynsmenn som hadde "plaget han fra første

---

<sup>228</sup> Anderson, Christy. *Renaissance Architecture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 2013; Plinius den yngre, *Epistles*, v.vi45.

<sup>229</sup> Biondo, Flavio. *Additiones correctionesque Italiae illustratae* (1462) i Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, Document 2, 166-169.

stund" presset Rossellino til å forandre vesentlige deler.<sup>230</sup> Hva disse delene engang var får vi ikke vite. Men basert på de forrige tolkningene av monumentene kunne det tenkes at Pius ikke ville tippe over i Malatestas retning med for mye av *modo antico*. Tradisjonene og normene var sterke, kanskje særskilt i religiøse sammenhenger.

Kunsthistoriker Hans Belting ser historien om visuelle verk som en slags alder brutt i to, der det førmoderne allegoriske språket til det visuelle ble tatt bokstavelig, før et brudd oppstod og tidlig-moderne aspekter brøt frem med den moderne kunstens æra.<sup>231</sup> Den moderne verden begynner der det eldre verdensbildet ender, og kunst forstått i en moderne forstand, er et produkt av renessansen som introduserte forestillingen om kunstnerens kreativitet, og kunstverk særskilt som noe å verdsette i estetiske termer frigjort fra sin nyttefunksjon.<sup>232</sup> Før den tidligmoderne tid, ifølge Belting, var kunsten noe annet. Kunstnere produserte bilder som gjorde det mulig for de som så dem å komme inn i nærværet av det som ble avbildet — for eksempel noe hellig.<sup>233</sup> I lys av dette komplekse tidsbruddet ønsker jeg å tolke Pius spirituelle mål i fasadeflaten på *La concattedrale di Santa Maria Assunta*. Det er etter min mening mulig å se den nye tiden som skal komme, og det eldre verdensbildet som hang igjen, som to overlappende tidsaspekter. Slik det førmoderne bildeskjemaet ble forlatt hva gjelder teknikk, ble den likevel værende der som i et slags limbo.<sup>234</sup>

Pave Pius II var spesielt stolt av kirken sin, som hadde blitt slik en smeltedigel av mangefasetterte former med hvert sitt tidsaspekt. Pius har beskrevet og omtrentlig tolket fasaden i sine *commentarii*: «[...]La fronte del tempio[...] pietra simile al tiburtino, imitante il candore del marmo, ha la forma dei templi antichi, splendidamente adorna di colonne, spire e nicchie a semicerchio che potrebbero contenere delle statue.»<sup>235</sup> Pius kommer også med en historisk referanse om *oculiet* i den midterste blindarkaden: «[In] quella centrale più ampia delle altre sopra si apre un occhio come quello del Ciclope, e sopra ancora l'insegna dei

---

<sup>230</sup> Biondo, Flavio. *Additiones correctionesque Italiae illustratae* (1462) i Mack, Charles R. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987, Document 2, 166-169.

<sup>231</sup> Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

<sup>232</sup> Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, 470.

<sup>233</sup> Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, 458.

<sup>234</sup> Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, 458-60.

<sup>235</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, *Discrezione del duomo di Pienza*, xxiv, 222, 224-27.

Piccolomini con le chiavi pontificali[...]»<sup>236</sup> (Illustrasjon 5, 10) Pius er rask med å legge til at over 'øyet' finner vi pavens tiara og nøklene. Å tolke *oculi* som den antikke mytologiske kyklopen Polyfemos sitt øye, kan driftes videre som at 'øyet' har bevart sitt historiske innhold, men har også blitt kristnet. Pius har omtrentlig tatt med seg øyet til kyklopen som en *spolia* og innsatt den i fasaden på hovedkirken med sitt eget våpenskjold og tiara over denne, for å bevise at han har overført historisk myndighet over antikke mytologiske figurer til kirken. Tolkningen kan sammenlignes som at *translatio imperii* konseptualiserer den overførte myndigheten fra antikk tid, nå kristnet og konstituerer en varig tanke om kontinuitet av herredømme. Videre, i samme konseptuelle kategori finner vi begrepet *translatio studii*, der kulturen også gjennomgår et eierskifte slik at den antikke litteraturen og filosofiske arven har blitt kristnet og gjeninnsatt som et slags *primum exemplum* på kristen kulturarv understilt kun av gospelet.<sup>237</sup>

Fordi fasaden kan stå som et symbol på oppdragsgiveren kan 'øyet' kanskje sees som Pius sitt øye, eller en metafor for Pius spirituelle tilstedeværelse i monumentene, men mer passende å fortolke gjennom middelalderens begrepsliggjørelse.<sup>238</sup> Oculus, altså et rundt vindu, med opphav i det italiensk-latinske ordet *occi*, viser til dette Guds lys som slippes inn i kirken. Den kan slippe noe inn, samtidig som når den er skuet utenfra kan slippe noe ut. I keiserfremstillingen hos kunsthistoriker Hans Peter L'Orange sitt skrift er øynene til keiseren beskrevet som når keiseren liksom sperrer opp sine øyne, eller vender blikket mot himmelen slik at blikket fremstår: «[...]som et indre skue, uten noen blikkretning i den ytre verden. Keiserens guddommelige vesen åpenbarer seg i hans veldige, vidåpne øyne.»<sup>239</sup> Fraværet av retning og fokus bringer tankene henimot at blikket kan se abstraksjoner, som idéer og åndelige vesener, slik Pius selv som pave har del i.

Kunsthistoriker Ames-Lewis spør seg hva det er som gjør at man i malerier kan bestemme om det er et portrett, selvportrett, eller ingen av delene? Ames-Lewis konkluderer imidlertid med at noen forsøk på å bestemme disse portrettenes kommunikasjon kun blir tentative, men visse kjennetegn går igjen: i) personen kikker ut av bildet på oss (men det er ikke alltid et

---

<sup>236</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, *Discrezione del duomo di Pienza*, xxiv, 224.

<sup>237</sup> John Greville Agard Pocock. "The Historiography of the Translatio Imperii." In *Barbarism and Religion*, 127-50. 2003; Enrico Fenzi. "'Translatio Studii' E 'translatio Imperii.' Appunti per Un Percorso." *Interfaces* (Milano), no. 1 (2015): 170-208; 170.

<sup>238</sup> Jeffrey F. Hamburger og Anne-Marie Bouché. *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006, 7.

<sup>239</sup> Hans Peter L'Orange. *Mot Middelalder*. Oslo: Dreyer, 1963, 118.



kriterium) og dernest ii) øyekontakt med betrakteren, som de viktigste premisser.<sup>240</sup> I *Santa Maria Assunta* sin fasade fremstår nettopp dette runde vinduet som et “øye,” men til forskjell fra det keiserlige himmelvendte blikk, er dette blikket vendt mot jorden. Nå er det slik at hvorenn du står på *Piazza Pio II* og kikker opp på fasadeveggen til kirken, så vil det umiskjennelig føles som at øyet – altså vinduet, kikker ut på deg (Illustrasjon 10). Åpner du et vindu fra *Vescovile*-palasset i høyde med *piano nobile*, så har øyet dreid seg mot deg, akkurat som om det var øyet til en kjempe som kikket inn. Det kan virke som at Pius vil at vi skal se vinduet nettopp som et “øye” —og kanskje til og med *hans* øye. I en forlengelse av denne metaforikken er jo også stedet et hellig sted, kirken hviler på *locus sancti* og manifesterer sin helligdom, *hierofani*, for betrakteren, som medvirker til å oppfatte rommet som hellig.<sup>241</sup> Det som kan gjøre det hellige anskuelig, er ved å bestemme at et ankepunkt i rommet blir dragsuget for den hellige manifestasjon. Et slikt “punkt” kan langt på vei være dette *oculi*. Hodne skriver at:

Stedet for det guddommelige nærvær representerer en *axis mundi*, et vertikalt brudd i den kontinuitet som karakteriserer vår jordiske tilværelse og som samtidig skaper en åpning mot det hellige.<sup>242</sup>

Hans Belting skriver at slike “øyne” forstått som noe slags gravitasjonspunkt i tilværelsen, kunne i renessansens scenebakgrunn være dette forsvinningspunktet som alle linjer stråler inn i, eller ut ifra. Her blir alt rundt deg sett, mens du selv blir iaktatt, som i et stort *collective gaze*.<sup>243</sup> En moderne leser vil instinktivt tenke på øyet til *Big brother* i George Orwells dystopiske roman, eller Foucaults begrep om *panopticon*, beskrevet hos Belting som: «The technique of control that makes everything visible while remaining invisible itself is a gaze without a face that keeps the entire society under surveillance.»<sup>244</sup>

På lignende vis beskriver arkitekturhistoriker Jan Pieper Pienzas arkitektur med flere aspekter av antropomorf karakter. Han tolker eksempelvis teglsteinsringen i *Piazza Pio* for en «umbelico» - et urent, syndens stigmata, den visse erkjennelsen om at mennesket er kommet

---

<sup>240</sup> Ames-Lewis, Francis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven: Yale University Press, 2000, 210 -211.

<sup>241</sup> Megan Holmes. "Miraculous Images in Renaissance Florence." *Art History* 34, no. 3 (2011): 432-65, 439.

<sup>242</sup> Lasse Hodne. "Skinn Av Nærvær." *Kunst Og Kultur* 96, no. 3 (2013): 14-24; Mircea Eliade: *Det hellige og det profane og andre skrifter*, (oversatt av T. B. Eriksen, Ø. Hestetun og E. Thomassen), Oslo 2003, 28.

<sup>243</sup> Hans Belting. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2011, 197.

<sup>244</sup> Hans Belting. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2011, 197

til ved kjødet (Illustrasjon 39). Men *oculi* som en *umbelico* i kirkefasaden blir derimot en annen type navle, der navlestrengen har blitt nærret av Guds himmel: «Al contrario l'occhio, simbolo della mente lucida e perspicace[...]»<sup>245</sup> Skyggene, *l'ombre*, som bygningene kaster om seg på forskjellige tider av dagen, er fortolket som slags «flakk» av underverdenen som kommer og spøker på piazzaen.<sup>246</sup>

I forlengelsen av det antropomorfe er *øyet* som sans gjenstand for særs viktig symbolikk i senmiddelalderen. Biernhoff skriver at «Vision, in the medieval world, did not leave the viewer untouched or unchanged.»<sup>247</sup> Gitt at vi tenker Pius tidsavsnitt som en fortsettelse av senmiddelalderens begrepslighet, er det slik at hvis du liksom så på synd, ville du innta synd i deg på din netthinne, på samme måte som at du kunne liksom sende ondskap ut av dine øyne osv. jf. myten om Medusa. Å se på okuliet i *concattedrale di Santa Maria Assunta* kan derfor være en øvelse i å skue det hellige. Biernhoff diskuterer det middelalderske sansemotoriske hierarkiet, som nettopp viser til at synet er den sansen, som *minst* forbinder legemet til jorden, og *mest* setter menneskets kropp i kontakt med Guds hinside. Øyet symboliserer menneskets potensial for å kunne innta visdom, og de andre sansene våre er annerledes arrangert da eksempelvis den taktile sansen setter oss i forbindelse med lavere vesener.<sup>248</sup>

For å vise til en midtanordning i fasaden, kan man diskutere visse begreper som eksempelvis *symmetri*. Hva en slik symmetri i kunsten kan signalisere, fortrinnsvis i malerier, har av flere forskere fått en tidvis eksperimentell dimensjon.<sup>249</sup> Siden jeg behandler fasaden til byggverket som en *evokering* av personen den skal representere, drar jeg en analogi til malerier her. Professor i kunsthistorie Lasse Hodne har skrevet at Kristus ansikt som regel alltid var portrettert i frontalperspektiv i førmoderne tid.<sup>250</sup> Kristusportrettene var ofte fremstilt som enten *den sørgende kristus* som fokuserte på den menneskelige siden til Jesus, hans lidelse og vår evne til å kunne leve oss inn i denne, og var ofte avbildet i tre-kvart profil.

---

<sup>245</sup> Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. 2000, 26.

<sup>246</sup> Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. 2000, 26.

<sup>247</sup> Suzannah Biernhoff. "Carnal Relations: Embodied Sight in Merleau-Ponty, Roger Bacon and St Francis." *Journal of Visual Culture* 4, no. 1 (April 2005): 39–52, 44.

<sup>248</sup> Biernhoff, Suzannah. "Carnal Relations: Embodied Sight in Merleau-Ponty, Roger Bacon and St Francis." *Journal of Visual Culture* 4, no. 1 (April 2005): 39–52, 40.

<sup>249</sup> Lasse Hodne. "Symmetry and Utopia: The Aesthetics of Early 20th Century Architecture." *Symmetry-culture and science* 27 (4), 431-446.

<sup>250</sup> Lasse Hodne. "Memling's Portraits of Christ. A Cognitive Approach." *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia* 31, no. 17 (2019): 245-58; Hodne, Lasse. (2013) Symmetry versus frontality in the Renaissance holy face. *Symmetry: culture and science*. vol. 24 (1-4).

Den andre Kristus-typen har en sterk frontal arkaisk symmetri, *en face*, og som Hodne har beskrevet som *det hellige ansiktet*, og en sterkere religiøs og formell kommunikasjon i representasjonen av Jesus.<sup>251</sup> «In my opinion, the frontal view is an attempt to seize the divine in the nature of Jesus[...]The frontal view is a picture of perfection, of divinity.»<sup>252</sup> Dette er relevant med tanke på at Pius II så seg selv som en slags Kristus-skikkelse i form av å være martyr. I sine *commentarii* kan vi lese:

La lingua mendace che non risparmiò tanti vicari di Cristo, né Cristo stesso, non risparmiarà papa Pio II. Mentre vive in mezzo a noi, Pio II è accusato e condannato. Quando sarà morto, sarà lodato... [L]a verità verrà fuori di nuovo, e Pio sarà annoverato tra i papi illustri.<sup>253</sup>

Hvis Pius er en slags kristus-skikkelse, og fasaden er en representasjon av Pius, får hele fasadens betoning en ny artikulasjon: Med dette ene øyet, med de symmetriske plasserte dørene, nisjene, trekantpedimentet, elevasjonen og halvkolonnadene ordnet etter aksialiteten, får vi nesten følelsen av at vi ser på rollen til den religiøse Pius sittende i sin pavestol. Pius som en slags kristus-martyr er én av disse historiske appellene til Pius som O'Brien mener er med i den store historiefabrikeringen som tok sted i hans *commentarii*, der Pius fører selvforherligende propaganda slik at *commentarii* framstår som et stykke: «[...]carefully calculated work of self-promotion.»<sup>254</sup> Pius fremstiller seg som en som levende lider martyrdøden, hvor han søker å ofre seg for en god sak som samtiden ser misbilligende på, mens ettertiden vil forstå han bedre enn hva samtiden gjør. Den antropomorfske siden av arkitekturen blir derfor dette martyrbildet av Pius, en skikkelse som omtrentlig påtar seg en evig sjelevandring som gjennomsyrrer den tosidige symbolfunksjonen til fasaden, gitt at den var bygget for å minnes Pave Pius II sin samfunnsfunksjon som religiøs leder. Renessansens prosjekt kan på mange måter anta en anaforisk —tilbakevisende — praksis, i alle fall på overflaten. Kunsthistoriker Wood forklarer denne mystisk-religiøse brytningstiden på denne måten: «A superstition is an illegitimate survival of a belief into a new age, threatening to reveal that history has been shaped by mere beliefs and not by truth.»<sup>255</sup> Temaer hadde denne

<sup>251</sup> Hodne, Lasse. "Memling's Portraits of Christ. A Cognitive Approach." *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia* 31, no. 17 (2019): 245-58, 245.

<sup>252</sup> Hodne, Lasse. "Memling's Portraits of Christ. A Cognitive Approach." *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia* 31, no. 17 (2019): 245-58, 245- 246.

<sup>253</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 3, oversatt fra latin.

<sup>254</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 3.

<sup>255</sup> Wood, Christopher. *A History of Art History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019, 47.

slags henfalleheten til å bli over, henge litt igjen, mens andre tema ble beholdt, ble noen erstattet, andre igjen totalt utslettet, og disse aspektene er så sammenflettede at man kan ikke skille dem av hverandre og er nok også hvorfor Wood behandler tiden fra 800 e.kr helt frem til 1400 som en epokal størrelse.<sup>256</sup>

På den andre siden kaller arkitekturhistorikeren Stephan Hoppe (1966-) de ulike arkitektoniske elementene som har forflytningspotensial mellom eksempelvis den tyske renessansens resepsjon av den italienske, som *Brückenfigure*, altså som "brobygninger" forstått som arkitekturelementer som forbinder den ene kulturen med den foregående.<sup>257</sup> Sett på denne måten kan man argumentere for at eksempelvis kirken i Pienza er en slik type brobygning, der hun inneholder bygningskroppen til den rundt regnet middelalderske *hallkirchen*-formen fra Nord-Europa, med de gotiske vinduene og en klassiserende fremtoning i fasaden mest kjent i Sør-Europa. Man kan oppfatte Hoppe dithen at arkitekturelementene som flyttet seg på tvers av kulturer faktisk er metaforiske og faktiske broer. Men kanskje også tenkt med tiden i mente, at den gamle tiden er uttrykt i rammebetingelsene og lysmetaforikken til kirken, og slik sett lager kirkefasaden en stige opp til fremtiden for de eldre formene, de blandes sammen slik som i *Palazzo del Pretorio* og uttrykker en tanke om sameksistens.

## 7. Diskusjon av tolkningen

---

Vi har hittil tatt for oss oppdragsgiverens særskilte ønsker, mål og visjoner, og analysert hvordan disse kommer til uttrykk i fasadene, henholdsvis i Pienza. Vi har kommet frem til at det var viktig for paven å bli minnet, erindret og husket for ettertiden. Dette kapitlet fremsetter en mulig ny tolkning av arkitekturen som Pius lot bygge, for å peke på hva det var helt særskilt som skulle minnes ved ham.

### 7.1 Pienza som en ny by?

Jeg skal i dette kapitlet diskutere det kontekstuelle bakteppet til noen av de omstendighetene som har ledet opp til dette tiåret da Pius valgte å rekonstruere byen sin, og alle disse hendelsene er plausible eller kanskje også medvirkende årsaker til inspirasjon av byplanlegging, rekonstruering og valg av monumenter. Arkitekturhistoriker Hanno-Walter

---

<sup>256</sup> Wood, Christopher. *A History of Art History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019, 47-48.

<sup>257</sup> Stephan Hoppe. "Translating the Past: Local Romanesque Architecture in Germany and Its Fifteenth-Century Reinterpretation." I Karl A.E. Enekel og Konrad Adriaan Ottenheim. *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*. Leiden, The Netherlands: Brill, 16 Oct. 2018, 512.

Kruft skriver i kapittelet *Pienza: Idealstadt oder Monument?* at det ble en tradisjon å annektere estetiske virkemidler med statsteoretiske temaer helt fra Ambrogio Lorenzetti (1290 – 1348) sin freskeserie *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo*, på en slik måte at når politiske og sosiale idéer viser seg, eller kan utledes av de visuelle formene som til sammen utgjør monumentene, kan man definere et konsept om idealitet.<sup>258</sup> Tanken om at den gode stat ser ut på en spesiell måte, er ikke et fremmed tema i *quattrocento*. Andre eksempler på at den gode byen ser ut på en særskilt måte blir sedimentert i visuelle fremstillinger hos eksempelvis "Perugino" Pietro di Cristoforo Vannucci (1448 – 1523) sin freske *Consegna delle chiavi* (malt cirka 1481–82,) som viser ikke bare tanker om *translatio*,<sup>259</sup> men også hvordan det ordnet så ut rundt et åndelig overhodet i den malte arkitekturen som utspiller seg i bakgrunnen. I samme gate finner vi også noen bilder, muligens malt av "Rafael" eller Raffaello de Urbino (1483 - 1520),<sup>260</sup> som fremstiller idealbyer på 1400-tallet. Det oljepanelene har til felles, etter min mening, er ikke egentlig fantasier om utopiske ikke-steder, men at de kanskje er ment som en visuell fremstillingsidé: at den gode byen også er vakker.

Tanken om at det skjønnne er skjønt, fordi det er godt, finner vi igjen i Leon Battista Alberti (1404 – 1472) sine tanker om det skjønnne byggverket. Tiåret mellom 1450-60 ferdigstiller Alberti arkitekturtraktaten *De re aedificatoria* som blant annet ifølge Clarke<sup>261</sup> har et vektet fokus på hva som i grunn er vakkert, spesielt i bok IX, og hvordan man kommer til det vakre i bygningen hvis man har tatt de første prinsippene med i regningen.

[...]la bellezza [...] è una forma di simpatia e consonanza delle parti all'interno di un corpo, secondo un numero, un profilo e una posizione determinati, come dettato dalla *concinnitas*, la regola assoluta e fondamentale della natura[...]<sup>262</sup>

---

<sup>258</sup> Kruft, Hanno-Walter. *Städte in Utopia: Die Idealstadt Vom 15. Bis Zum 18. Jahrhundert Zwischen Staatsutopie Und Wirklichkeit*. München: Beck, 1989, 20.

<sup>259</sup> Fenzi, Enrico. "'Translatio Studii' E 'translatio Imperii.'" *Interfaces* (Milano), no. 1 (2015): 170-208, side; Oftestad, Eivor Andersen. *Translatio Templi: A Conceptual Condition for Jerusalem References in Medieval Scandinavia*. I Avvitsland, Kristin B. and Bonde, Line M., *Tracing the Jerusalem Code: Volume 1: The Holy City Christian Cultures in Medieval Scandinavia (ca. 1100–1536)*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021; Pocock, J. G. A. "The Historiography of the Translatio Imperii." In *Barbarism and Religion*, 127-50. 2003.

<sup>260</sup> Richard Krautheimer. "The panels in Urbino, Baltimore, and Berlin Reconsidered." I Millon, Henry A. *Italian Renaissance Architecture : From Brunelleschi to Michelangelo*. London: Thames and Hudson, 1996, 233.

<sup>261</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

<sup>262</sup> Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Vol. 1. Trattati Di Architettura. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966, Bok IX.

Alle de forskjellige kvalitative betingelsene som Alberti redegjør for og ser opp imot retoriske metaforer fra blant annet Cicero og Quintilian, som Grafton peker på,<sup>263</sup> speiler tanken om byen og byggverket som vakkert fordi den er godt konstruert med hevd i naturen og metrikken i menneskekroppen. Albertis tanker om byformasjoner og deres nyttefunksjon er omtalt i hans bok IV- V av *De Re Aedificatoria*,<sup>264</sup> og har derfor vært et interessefelt hos ham. Alberti selv var skolert i Ciceros taler, og godt kjent med Ciceros ideal om at den helhetlige oppgaven til en *perfectus orator* er å tale folkets sak og fremme det som har interesse for fellesskapets gode.<sup>265</sup> Et slikt konsept om fellesskapets gode, er nettopp arkitekturen, der den er destillert til å tjene menneskets fullbyrdelse på jorden. Arkitekturen er dermed en politisk aktivitet, for å gi *form* til et sivilisert samfunn—*civitas*, og å være en bærer av dens kultur og til sist lage *rom* slik at intellektuelle sysler kan ta plass.<sup>266</sup> Rekonstruksjonen av Corsignano kan bli lest som en slags *caritas*-handling, eller botsøvelse fra både Rossellino og Pius, ved å danne byggverk som offentligheten kan ha glede i. Sett på denne måten ble Pienza en hel liten by som er foredlet og verdiget og gitt tilbake igjen til folket—*res publica*. Kunsthistoriker Richard Krautheimer har eksempelvis sagt i en lignende sammenheng at: «Architecture then interlocks with social needs and obligations, with politics and with statecraft.»<sup>267</sup>

En virkning av Albertis teorier i praksis er de skjematiske og normdannende palassfasader fra Firenze, og lokal resepsjon av disse i Siena og Pienza som er drøftet tidligere. Når byen til Pius skulle rekonstrueres fantes det en *visuell retorikk* å ta fra, som hadde rotfestet sin filosofiske skole fra Vitruvius arkitekturtraktater fortolket av Alberti. Meningsinnholdet til fasadene er ikke dermed gitt, men den har nå allerede et råmateriale som kan bearbeides, slik at oppdragsgiveren kunne forme fasaden i sitt bilde. Til sammen med tradisjonelle prerogativer i profan arkitektur bestilt av statsmenn med roller som *condottiere*, er ikke denne selvframstillingen helt vilkårlig. Paven skriver i *commentarii* at det er ved hjelp av lederens rettferdighetssans og fredsbevarende politikk at byen kan stå over evigheten: «E' la concordia

---

<sup>263</sup> Anthony Grafton. *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*. New York: Hill and Wang, 2000, 118-19.

<sup>264</sup> Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Vol. 1. Trattati Di Architettura. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966, Bok IV- V.

<sup>265</sup> Nebois, Thierry, and Kunstbibliothek Berlin. *Architectural Theory : From the Renaissance to the Present*. Köln: Taschen, 2006, 24.

<sup>266</sup> Nebois, Thierry, and Kunstbibliothek Berlin. *Architectural Theory : From the Renaissance to the Present*. Köln: Taschen, 2006, 23-24.

<sup>267</sup> Richard Krautheimer. "The panels in Urbino, Baltimore and Berlin Reconsidered." Millon, Henry A. *Italian Renaissance Architecture: From Brunelleschi to Michelangelo*. London: Thames and Hudson, 1996, 255.

che conserva le città; questa le renderá unite in eterno e sará la custodia vostra se dominerá fra voi la giustizia, sola madre e regina di ogni virtú.»<sup>268</sup>

I denne sammenheng utformet humanisten Leonardo Bruni (ca. 1370 – 1444) sine republikanske statsidéer i sin 'Laudatio Florentinae Urbis', skrevet i 1403-04, ved å beskrive Firenze som en slags foregangsmodell for andre byer, både estetisk og politisk. Firenze fremstår i Bruni sine beskrivelser som omtrentlig en overjordisk skjønnhet, som en organisme han kalibrerer med en vakker menneskekropp.<sup>269</sup> I åpningskapittelet skriver Bruni: «Firenze è di tale natura che una città più illustre o più splendida non si trova sulla terra intera[...]»<sup>270</sup> Vi kan lese lignende lovprising av Pienza i Pius sine *commentarii* der han skriver i tredjeperson at: «Papa [...] provava un piacere straordinario per gli edifici che stavano sorgendo sul suo suolo natio, e che sembravano probabilmente non essere secondi a nessuno in tutta Italia.»<sup>271</sup> Man kan tenke seg at Pius på samme måte forestilte seg Pienza som et politisk og estetisk ideal slik som Bruni anså Firenze. Ivertfall mener kunsthistorikeren G. Chironi i et skrift at det er tendenser i hvordan Pius politiske tanker om staten har utspilt seg i den estetiske kvaliteten i Pienza, men uten å egentlig peke konkret på noe særskilt.<sup>272</sup> Men Pius nevner helt særskilt Firenze i *commentarii*, han sier at man kan ikke snakke om de store personlighetene som denne byen har fostret uten å snakke om hvor vakker den er.<sup>273</sup> Slik ser hun ut, fordi hun er styrt *rett*.

Ved Brunis død ble det Rossellino som fikk i oppgave å utforme gravmonumentet. Oppgaven utførte han på arkitektonisk vis (monumentet er 6 meter høyt), med en veldig arkivolt over figureringen av Bruni som hviler oppå kisten. Som en helligdom selv hviler Bruni med hånden dandert over en utgave sin bok 'Laudatio Florentinae Urbis.' (Illustrasjon 30). Den harmoniske integreringen av figurene i en arkitektonisk ramme, hvor monumentets format

---

<sup>268</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Volume secondo, Libro II, xxi, 165.

<sup>269</sup> Leonardo Bruni. *Laudatio florentinae urbis*. Ed. Frate Lazarodi Padova. Firenze: La Nuova Italia, 1974; Bruni, Leonardo. *Historiarum florentini populi libri XII e Rerum suo temporum gestarum commentarius*. Città di Castello: Lapi, 1927; Bruni, Leonardo, and Alfred Scheepers. *In Praise of Florence: The Panegyric of the City of Florence, and an Introduction to Leonardo Bruni's Civil Humanism*. Amsterdam: Olive Press, 2005, 1.

<sup>270</sup> Bruni, Leonardo, and Alfred Scheepers. *In Praise of Florence: The Panegyric of the City of Florence (1403-04.) Introduction to Leonardo Bruni's Civil Humanism*. Amsterdam: Olive Press, 2005, 1.

<sup>271</sup> Rosamond Joscelyne Mitchell. *The laurels and the tiara; Pope Pius II, 1458-1464*. London: Harvill Press, 1963, 242.

<sup>272</sup> G. Chironi, 'Un mondo perfetto. Istituzioni e "societas christiana" nella Pienza di Pio II', *Bullettino senese di storia patria*, 115 (2008) 367–381.

<sup>273</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, xxx, Uomini illustri Fiorentini, xxxi, Magnificenza degli edifici Fiorentini: Splendidi Gioche e Giostre in onore del Pontefice e dei principi convenuti, 183 -5.

minner om en senantikk triumfbue, er et passende motiv for en kristen humanist. Monumentets budskap er imidlertid en triumf, ikke så mye av frelse som for individet og hans evige berømmelse. Dette understrekes av kronen, Brunis våpenskjold, som minner om Il Marzocco på piazza della Signoria i Firenze, og kanskje hever monumentet opp for å ta del i republikanske idèer.

Gravmonumentet til Bruni minner i og for seg om den aedacula-aktige brønnkomplekset som Pius lot bygge på Piazza Pio II i Pienza (Illustrasjon 31) og også tabernaklet inni *concattedrale di Santa Maria Assunta* (Illustrasjon 32). Det er nesten så det finnes en slags allegori fra Pienzas *pozzo* til Brunis gravmonument, der brønnen liksom blir et symbol for en kilde til kunnskap, kunnskap om staten og det gode styresettet. Det er av hva Rossellino utførte i Firenze (men også i Siena,) blant annet, at det ikke kan ha vært helt tilfeldig at Pius hyrte ham til å forme sine egne statsidèer i arkitektoniske former i Pienza. Chironi diskuterer at Pienza er et slags motsvar til den ytre verdens tumulter, der hun presenterer et rolig punkt som 'stormens øye' hvor paven kanskje planla å eskapistisk trekke seg tilbake. Dette høres plausibelt ut da det tidlig-moderne verdensbilde i realiteten var et samfunn som var preget av krig, pest, fattigdom, overbefolkning i byene som ofte var preget av politisk og sosiale uroligheter.<sup>274</sup>

Roma, i motsetning til Firenze, har under det kristne tidevervet aldri levd opp til de åndelige og statlige standarder og idealer. Roma har hatt en dobbeltsidig status, som et hedensk sted, som de gamle keisernes by, og så kristnet som pavesetet for det hellige overhodet. I 1347 utviklet eksempelvis den romerske Cola di Rienzo konseptuelt sine idèer om et nytt Roma i analogi til det himmelske Jerusalem.<sup>275</sup> Roma "flyttet" til Avignon en periode under navnet som "det nye Roma," og så flyttet hun tilbake til Italia igjen ved en uvanlig kross retorikk fra tidenes skriftkultur, som professor i Idéhistorie Unn Falkeid har vist.<sup>276</sup> Flere paver hadde ansett sin tilstedeværelse i Avignon som midlertidig, men som i et værskifte endret denne midlertidigheten status til utartende; pave Klemens VI forgjenger, Benedict XII lot det konstruere et enormt nytt pavepalass som stod ferdigstilt i 1330, samt at også arkivene byttet hjem fra det historisk sett «riktige» pavesetet i Roma til Avignon.<sup>277</sup> Falkeid skriver at:

<sup>274</sup> Arthur White. *Plague and Pleasure: The Renaissance World of Pius II*. Washington, District of Columbia: Catholic University of America, 2014, 21-47.

<sup>275</sup> Falkeid, Unn. *The Avignon Papacy Contested: An Intellectual History from Dante to Catherine of Siena*. I *Tatti Studies in Italian Renaissance History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2017, 89.

<sup>276</sup> Falkeid, Unn. *The Avignon Papacy Contested: An Intellectual History from Dante to Catherine of Siena*. I *Tatti Studies in Italian Renaissance History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2017.

<sup>277</sup> Falkeid, Unn. *The Avignon Papacy Contested: An Intellectual History from Dante to Catherine of Siena*. I *Tatti Studies in Italian Renaissance History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2017, 95; Wood,



By virtue of these events, the stay suddenly appeared to be permanent. Moreover, thanks to the next pope, Clement VI, who flaunted his splendour and ostentatious lifestyle, accompanied by an extensive program to transform Avignon into an *altera Roma*[...]opponents started to juxtapose Avignon with Rome as *caput mundi*[...]»<sup>278</sup>

*Altera Roma* — altså «det andre Roma» — er mulig som allegori kun fordi makten følger med den personen som besitter den. Diana Wood skriver at «[...]where the pope is, there is Rome —*ubi papa, ibi Roma*[...]»<sup>279</sup> Det kan også synes som at både Firenze og Siena tidvis har hatt status som "det nye Roma" på idéplanet, og at dette konseptet er tidvis kommunisert, både visuelt i hele gatebildet i Siena med *hunnulven*. Pius skriver i sine *commentarii* at Konstantinopel har tradisjonelt sett holdt status som det andre Roma,<sup>280</sup> og dens tomrom har forsøksvis ikke blitt tilfredsstillende fylt opp av andre byer.

Siena er muligens en god kandidat, der hun utfyllende beskrives som innehaver av det beste *governo* i Italia av paven. Siena er et erkeeksempel på hvordan en god by styres — *Buon Governo*.<sup>281</sup> Hun er et mønster for andre byer å følge, et *primum exemplum* ifølge Bernardino da Siena (1380 -1444) som er en av Pius åndelige inspirasjonskilder,<sup>282</sup> som også sa i en preken: «Io ho considerato, quando so' stato fuore di Siena e ho predicato de la pace et della guerra, che voi avete dipenta, che, per certo, fu bellissima inventiva.»<sup>283</sup> Om Bernardino også allegorisk tenker på den allerede nevnte maleren Ambrogio Lorenzetti sin freskeserie *Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* i *Sala della Pace, Palazzo Pubblico* i Siena kan kanskje også tenkes. Det er ganske sannsynlig at Pius kjente disse freskene godt, fra da han var ung jusstudent i Siena hvorpå han gjennom hele *commentarii* generelt er opptatt av et godt og dårlig styresett i forskjellige byer både sør og nord for alpene, med bakgrunn som jurist. Men i tråd med Leonardo Bruni lovprisning av Firenze, som en slags

---

Diana. *Clement VI: The Pontificate and Ideas of an Avignon Pope*. Vol. 13. Cambridge Studies in Medieval Life and Thought. 4th Series. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 44.

<sup>278</sup> Falkeid, Unn. *The Avignon Papacy Contested: An Intellectual History from Dante to Catherine of Siena*. I Tatti Studies in Italian Renaissance History. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2017, 95.

<sup>279</sup> Diana Wood. *Clement VI : The Pontificate and Ideas of an Avignon Pope*. Vol. 13. Cambridge Studies in Medieval Life and Thought. 4th Series. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 46.

<sup>280</sup> Pius II. *Opera Omnia*, s.679, sitert i Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart: Axel Menges Edition, 2000, 95.

<sup>281</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 6-27.

<sup>282</sup> Baldi, Barbara. *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana, 1457-1464*. Milano: Edizioni Unicopli, 2006, 20.

<sup>283</sup> Bernardino da Siena and Dionisio Pacetti. 1935. *Le Prediche Volgari Inedite: Firenze 1424 1425 - Siena 1425*. Siena: Cantagalli. XLI, 458.

smiger til styresmaktene, slik fremstår også Pius sine lovtaler til Sienas styresett. For Piccolominiene var egentlig forvist fra byen, av politiske årsaker.<sup>284</sup>

Vi finner temaer om en god leder i freskene i Sienakatedralens Piccolominibibliotek, malt av "Pinturicchio", egentlig Bernardino di Betto Biagio (1454 - 1513) som Pius II's nevø, Francesco Todeschini-Piccolomini (1439 – 1503, og pave Pius III fra 22 September 1503 til 18 Oktober 1503) var oppdragsgiver for da han var kardinal.<sup>285</sup> Det vi kan anta angående disse freskenes betydning helt særskilt, var at de på ett vis søkte å vise frem familiens første pave, Pius II, altså familiens mest "vellykkede" person fra hans beste sider, med alle de tingene han klarte å gjøre her i livet. På mange måter er alle disse freskene et fundament av et godt rykte, som det kan bygges karrieremessig videre på for nevøene til Pius.<sup>286</sup> I én av disse freskene, gjerne referert til som den åttende scenen, skildres kongressen i Mantova som ble innkalt av Pius II den 26. juni 1459. Der forsøkte paven å verve prinsene av Europa i et korstog mot tyrkerne, som hadde erobret Konstantinopel i 1453 (Illustrasjon 33).

Jeg synes man kan se i fresken ved de mange forvirrede menneskers ansiktsuttrykk at Pinturicchio søkte å formidle sjokket ved beskjeden fra Pius II om korstog, istedenfor å eksempelvis formidle nederlaget og motstanden han møtte. Vi vet i dag at denne vervingen av Europas ledere ikke gikk som forventet, faktum er at det ble aldri noe korstog til Konstantinopel.<sup>287</sup> Men motet ble holdt oppe til siste time, som er avbildet av Pinturicchio (se Illustrasjon 34), hvor noen av skipene i havet har lagt ut fra kai mot Konstantinopel, formodentlig. Pius døde i Ancona av feber rett før han hørte at noen av skipene fra Venezia kom, i 1464. Men det er ikke *det* som avbildes, det avbildes heller at avreisen er snart forestående. Kanskje kan vi tolke Pinturicchio dithen at han har fått noen slags instruksjoner om hvordan hendelser skal formidles, av kardinalen og nevøen av Pius, Todeschini-Piccolomini, slik at man ikke forstyrrer de minnedannende funksjonene som fresken skulle ha?<sup>288</sup> Kanskje dette kan henspille mot en tanke om at noe av Konstantinopel kunne manifesteres idémessig i Italia.

---

<sup>284</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 209-10.

<sup>285</sup> Shepherd, Gyde Vanier Gilbert. *A Monument to Pope Pius II : Pinturicchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*. Cambridge, Mass: Harvard University, 1993.

<sup>286</sup> Alfred Joseph Jenkins. *Pius II's Nephews and the Politics of Architecture at the end of the Fifteenth Century in Siena*. BSSP CI, 1999, s. 75.

<sup>287</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 79, 99.

<sup>288</sup> Shepherd, Gyde Vanier Gilbert. *A Monument to Pope Pius II : Pinturicchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*. Cambridge, Mass: Harvard University, 1993, 150.

## 7.2 Motsvar

Konstantinopel kunne symbolmessig sammenlignes med det "*andre Roma*", ifølge paven. Så da fallet var et faktum og noen år følgelig hadde gått, følte Pius at det fortsatt var som om lemmer mangler på den kristne "kroppen":

[...] per pio è come se dal volto della cristianità fosse stato strappato uno dei suoi splendenti occhi, e dal corpo fosse stata amputata una delle sue mani[...].<sup>289</sup>

Konstantinopels fall affekterte ikke kun Pius byggeprosjekter formulert som muligens et motsvar, men hvor fallet kan betraktes som en ny plattform for korrespondanse mellom Østen og Vesten. I all fiendskapen så de også til hverandre med beundring. Istedenfor å være fiendtlig innstilt, selv om man sannsynligvis var det òg, så omfavnet man den tyrkiske fienden på et plan hvor man anerkjente den andres styrker. Pius II venn, Ludovico III Gonzaga (1412 – 1478) er også kjent som *Il Turco*, og det henspiller på han og hans etterkommeres makeløse fascinasjon for tyrkisk kultur deriblant hester og kunstobjekter.<sup>290</sup> Det ser ut som at Gonzaga åpner armene ut for Østens kultur på mange områder, og at det nesten ble litt på moten i dette hoffet å gjøre et eksotisk poeng ut av den fjerne Østens visuelle kultur, ifølge kunsthistoriker Daniela Sogliani.<sup>291</sup> Det er også undersøkt denne korrespondansen mellom øst og vest i renessansen av flere forskere.<sup>292</sup> Det er grunn til å tro at Mehmet II så kvaliteter i den italienske kulturelle eliten, slik som Gonzaga så i den tyrkiske, og fortrinnsvis handlet den gjensidige interessen om kunstobjekter. Mehmet og Sigismondo Malatesta (som Pius titulerer som blant annet "satans yngel"<sup>293</sup> og Mehmet er Pius II

---

<sup>289</sup> Pius II. *Opera Omnia*, s.679, sitert i Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart: Axel Menges Edition, 2000, 95.

<sup>290</sup> Sogliani, Daniela. "The Gonzaga and the Ottomans between the 15th and the 17th Centuries in the Documents of the State Archive of Mantua." Fra *The Ottoman Orient in Renaissance Culture*. Edited by Robert Born and Michał Dziwulski in collaboration with Kamilla Twardowska. Papers from the International Conference at the National Museum in Krakow: June 26–27, 2015, s. 68.

<sup>291</sup> Sogliani, Daniela. "The Gonzaga and the Ottomans between the 15th and the 17th Centuries in the Documents of the State Archive of Mantua." Fra *The Ottoman Orient in Renaissance Culture*. Edited by Robert Born and Michał Dziwulski in collaboration with Kamilla Twardowska. Papers from the International Conference at the National Museum in Krakow: June 26–27, 2015.

<sup>292</sup> Rokhgar, Negar Sarah. "The overtures of a Muslim ally: diplomatic gifts from Persia to Italy (1453-1630)." PhD diss., Rutgers The State University of New Jersey, School of Graduate Studies, 2020; Gatward Cevizli, Antonia. "Mehmed II, Malatesta and Matteo De' Pasti: A Match of Mutual Benefit between the 'Terrible Turk' and a 'Citizen of Hell.'" *Renaissance Studies* 31, no. 1 (2017): 43-65; Gülru Necipoğlu, 'Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople', in *Muqarnas* 29 (2012), 1–81.

<sup>293</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Kap. XXXII: Di Sigismondo Malatesta e dei suoi orrendi misfatti, 186.

erkefiende) korresponderte i brev om utlevering av kunstneren Matteo di Andrea de' Pasti (1420-1467/1468) til Konstantinopel for å male portrett av sultanen, eksempelvis.<sup>294</sup>

Pius skrev et personlig brev til Mehmet, *Epistola ad Mahomatem II* — som aldri ble sendt.<sup>295</sup> Flere forskere har analysert brevets innhold som ikke egentlig rettet til Mehmet, men er en advarsel til Europas egne ledere for deres handlingsløse og ubesluttsomme politikk om korstogsplanene, hvor pavens integritet var i utgangspunktet svekket.<sup>296</sup> Pius behandler Mehmet som en av sine likemenn i brevet, skjønmmaler hans dyder og beundrer hans kløkt, som "på enkelt vis" må konvertere til den rette lære for at Mehmeds fulle potensiale kan bli en sann virkelighet.<sup>297</sup> Mehmet tiltales som om han var en fortrolig venn, men den vennskapelige tonen i brevet endres raskt i Pius *commentarii* hvor ottomanene omtales som «Nemica della Santissima trinità.»<sup>298</sup>

Da Konstantinopel falt var dette bare et resultat av en varslet katastrofe, *translatio studii* og hjerneflukten av de greske skolerte hadde begynt lenge før fallet var et faktum.<sup>299</sup> Ifølge idéhistoriker Özden Mercan, følger Pius de middelalderske kristne polemikernes skrifter om muslimer generelt: Alt man visste om denne fienden var genererte fordommer og foreldede opplysninger.<sup>300</sup> Og ifølge Margareth Meserve var det av ytterste viktighet å ettergå tyrkernes herkomst og bevise deres slektskap med de barbariske Skyterne for å plassere tyrkerne *utenfor* den klassiske idéen om sivilisasjonen opphav,<sup>301</sup> akkurat som Pius gjør omhandlende Malatesta. Vanlige oppfatninger, som også Pius selv anbrakte i sine egne skrifter om

---

<sup>294</sup> Antonia Gatward Cevizli. "Mehmed II, Malatesta and Matteo De' Pasti: A Match of Mutual Benefit between the 'Terrible Turk' and a 'Citizen of Hell.'" *Renaissance Studies* 31, no. 1 (2017): 43-65, 43.

<sup>295</sup> Aeneas Silvius Piccolomini. *Epistola Ad Mahomatem II (Epistle to Mohammed II)*. Edited with Translation and Notes by A. R. Baca. In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 209, n°1, 1992. pp. 78-79.

<sup>296</sup> Hankins, James. "Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II." *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 111-207; Mercan, F. Özden. "Constructing a Self-Image in the Image of the Other." In *Practices of Coexistence*, 71-102. Hungary: Central European University Press, 2017, : O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 3-17.

<sup>297</sup> Fatma Özden Mercan. "Constructing a Self-Image in the Image of the Other." In *Practices of Coexistence*, 71-102. Hungary: Central European University Press, 2017,

<sup>298</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, bok ii, 120.

<sup>299</sup> Margaret Meserve. *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*. Vol. 158. Harvard Historical Studies. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008, 22; Runciman, Steven. *The Fall of Constantinople 1453*. Cambridge: University Press, 1965, 60, 181.

<sup>300</sup> Mercan, F. Özden. "Constructing a Self-Image in the Image of the Other." In *Practices of Coexistence*, 71-102. Hungary: Central European University Press, 2017, 71.

<sup>301</sup> Meserve, Margaret. *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*. Vol. 158. Harvard Historical Studies. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008; Meserve, Margaret. "From Samarkand to Scythia: Reinventions of Asia in Renaissance Geography and Political Thought". In *Pius II 'El PiÙ Expeditivo Pontifice'*, (Leiden, The Netherlands: Brill, 2003), 117- 155.

historiske temaer som *Asia* og *Europa*,<sup>302</sup> var blant annet at profeten Muhammed var en falsk profet, som kombinerte vranglære med Arianske og Nestorianske tankeretninger. Overlevende som klarte å flykte fra Konstantinopel kunne fortelle at Mehmet øvet en total antipati mot sine medskapninger som kom uhemmet til synet i fallet.<sup>303</sup> Det hadde derfor dannet seg en ganske fiendtlig oppfatning av tyrkerne som hadde blitt sedimentert inn i generasjoner over flere år. Poenget er ikke om dette fiendebildet stemmer eller er feilaktig: men snarere at det var en etablert oppfatning.<sup>304</sup> Det var allerede oppteignet en sjargong av "den onde andre," og komparativt ved siden av dette fiendtlige portrettet stod det ledig et portrett av dens motpart, som Pius selv snart skal fylle.

Hva slags portrett er dette? Som historiker Emily O'Brien er inne på, ønsket Pius å fremstå som like betydningsfull som sin samtidige maktelite, det vil altså si ikke bare forlate sitt dårlige rykte som tidligere konsiliarist-tilhenger som på grunn av dette knapt kunne bli pave,<sup>305</sup> men nå omtrentlig som en prins.<sup>306</sup> Pius spiller på en del retoriske virkemidler som gjør at flere forskere har sett en slags tendens om å ville fortelle en historie som er alt annet enn et objektivt faktabasert bilde av samtiden. Snarere er den i aller høyeste grad vinklet og sammensatt for å danne et minnelig bilde av seg selv som omtrentlig en overtidig historisk figur.<sup>307</sup> Blant annet omtaler Pius seg selv i tredjeperson, noe som var vanlig i slike medier, men som for oss kan høres noe 'grandios' ut. Det er et retorisk grep for å omtale seg selv utenfra, som en uavhengig tredjepart, og er videre et verktøy benyttet av Pius for å inngå i et politisk spill.<sup>308</sup> Et lignende visuelt objekt som kan søke å symbolisere noe til betrakteren er våpenskjoldet til Piccolominiene.

Halvmånen er å finne i alle monumentene hos Pius II, Pius III og som øvrig familie har bygget. Vi finner en nesten overdreven bruk av *mezzelune* i alle arkitektoniske oppdrag av

---

<sup>302</sup> Baldi, Barbara. *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana, 1457-1464*. Milano: Edizioni Unicopli, 2006, 33, 35, 60.

<sup>303</sup> Steven Runciman. *The Fall of Constantinople 1453*. Cambridge: University Press, 1965, 145.

<sup>304</sup> Mercan, F. Özden. "Constructing a Self-Image in the Image of the Other." In *Practices of Coexistence*, 71-102. Hungary: Central European University Press, 2017, 102.

<sup>305</sup> Baldi, Barbara. *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana, 1457-1464*. Milano: Edizioni Unicopli, 2006, kapittel 1-2.

<sup>306</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 156.

<sup>307</sup> Hankins, James. "Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II." *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 111-207, 200.; O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015; O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097, 1097.

<sup>308</sup> Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1 : Books I-II*. Vol. 1. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003, 1:xv-xviii.

Pius II i Siena. I Pienza har monumentene gjerne én eller flere våpenskjold på samme fasade (Illustrasjon 41). Man kan tenke at halvmånebruken er snodig, da vi er vant med å forstå halvmånen som et religiøst symbol i forbindelse med Islamsk ikonografi, og derfor ikke direkte passende hos et katolsk overhode. Halvmånen oppstod imidlertid ikke med Islam; Det ble adoptert for første gang av byen Konstantinopel i Bysantinsk tid.<sup>309</sup> Mens det osmanske riket styrte den muslimske verden, ble stjernen og halvmånen adoptert som symbolet på fastesykluser i Islam etter som tiden skulle gå.<sup>310</sup> Andrea Mantegna (1431- 1506) sitt bilde *Gethsemane* fra 1450 (Illustrasjon 35) viser også noe av problematikken av halvmånebruken, den er hos ham fremstilt som et symbol på Østen generelt, her fortolket i relasjon til Jerusalem (Illustrasjon 36, se utsnitt). Arkitekturprofessor Pieper diskuterer denne ikonografien som om det var kristendommens *overvinnelse* av Islam.<sup>311</sup> Men på den andre siden har arkitekturprofessor Perugini satt månen sammen med antikke, tidlig-kristne og middelalderske ikonografiske sammenstillinger i ulike veggdekorasjoner som symbol på tid, faser og sykluser.<sup>312</sup> Men også satt i sammenheng med kvinne-lignende egenskaper i den mytologiske før-kristne kulturen.<sup>313</sup> Eksempelvis så er guden Diana assosiert med månen<sup>314</sup> og Diana-temaet gjentar seg i mytologisk figurasjon i *Libreria Piccolomini* i Siena.

*Mezzaluna* i våpenskjoldet til Piccolominifamilien virker symbolfulle sammen med pavens tiara og nøkler (Illustrasjon 41): «Jeg vil gi deg himmelrikets nøkler; det du binder på jorden, skal være bundet i himmelen, og det du løser på jorden, skal være løst i himmelen.»<sup>315</sup> Vi kan tolke disse sammenblandingene metaforisk analogt med den tidligkristne halvmånen og byen som Pius lot rekonstrueres. Det er som om Pius har gjenfortolket et himmelrik på jorden. Hvis vi skal anskue Pius II *mezzaluna* i lys av Gonzaga-hoffets fascinasjon for ottomansk visualitet og statusobjekter, så kan det godt tenkes at vi nå kunne tro at *mezzaluna* ikke bare var tolket som et gammelkristent eller antikt symbol, men kanskje også et *ottomansk*, og derfor et konstantinopelsk symbol, som paven har tatt fordi det også var fasjonabelt.

<sup>309</sup> Evans, Helen C., and Metropolitan Museum of Art. *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* / Edited by Helen C. Evans. New Haven: Yale University Press Metropolitan Museum of Art, 2004, introduksjonen.

<sup>310</sup> Raynaldo Perugini. *La Memoria Creativa: Architettura Ed Arte Tra Rinascimento E Illuminismo*. University of Michigan; Officina press, 1984, 144.

<sup>311</sup> Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. 2000, 365.

<sup>312</sup> Perugini, Raynaldo. *La Memoria Creativa: Architettura Ed Arte Tra Rinascimento E Illuminismo*. University of Michigan; Officina press, 1984, 345.

<sup>313</sup> Perugini, Raynaldo. *La Memoria Creativa: Architettura Ed Arte Tra Rinascimento E Illuminismo*. University of Michigan; Officina press, 1984, Kapittel 7.

<sup>314</sup> May, Susan J. "The Piccolomini Library in Siena Cathedral: A New Reading with Particular Reference to Two Compartments of the Vault Decoration." *Renaissance Studies* 19, no. 3 (2005): 287–324, 307-9.

<sup>315</sup> Matt, 16:19

Det er vanskelig å tolke alle disse ulike tilfellene i et helhetlig perspektiv; Pius og Markisen Gonzaga var gode venner, og da Pius holdt den berømte talen om å forene de europeiske overhusene i et korstog mot Konstantinopel, så var det i *Palazzo Ducale di Mantova* oppvartet av markisen selv, og hans hustru. De var også beskrevet av paven som «usedvanlig imøtekommende og høflige»<sup>316</sup> Paven ble der i påvente av å møte representanter fra Europas overhus i over fem måneder.<sup>317</sup> En mulig tolkning er at Pius var nødt å holde en offentlig maske som leder for den katolske kirke, han måtte ta en offentlig stand og stå imot *'il turco orribile'*.<sup>318</sup>

Ser vi noe motsvar andre steder i Italia på Konstantinopels fall til tyrkerne? Til tross for kongressen i Mantova, utallige brev og diplomatiske møter så var det ganske sparsommelig interesse for korstog. Hos historiker Runciman er det i grunn bare Pius II som virkelig hadde hjerte og vilje til å gjøre noe med saken.

The failure of the Christian powers to come to rescue of Constantinople had show how unwillingly they were to fight for their faith unless their immediate interest were involved.<sup>319</sup>

Men det merkelige er, slik jeg har drøftet gjennom Pius II fasader, er at Pius i grunn ikke er så religiøs, tatt i betraktning at han heller ville regnes som en humanist. Muligens, slik O'Brian gjør, bør hans korstogsplaner sees i sammenheng med Pius ønske om å ligne en Vergilsk Aeneas, eller en Cæsar-aktig historisk figurering.<sup>320</sup> Krig i denne sammenhengen kan kanskje dermed være enda en slags retorikk fra Pius, en retorikk som denne gangen søker å innskrive seg selv inn i rekken av historiens store menn. Det er med andre ord kanskje bare et politisk spill.

Kruft sier at: «Der historische Befund bestätigt die Überlegung.»<sup>321</sup> Jeg mener at siden man ikke egentlig kan enes om det historiske funnet, dens kvaliteter eller opprinnelse eller

---

<sup>316</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok I, xxxii. Bok 2

<sup>317</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok I, xxxii.

<sup>318</sup> Gatward Cevizli, Antonia. "Mehmed II, Malatesta and Matteo De' Pasti: A Match of Mutual Benefit between the 'Terrible Turk' and a 'Citizen of Hell.'" *Renaissance Studies* 31, no. 1 (2017): 43-65, 43.

<sup>319</sup> Runciman, Steven. *The Fall of Constantinople 1453*. Cambridge: University Press, 1965, 179.

<sup>320</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015; 86-7; O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097, 1060-7, 1090-6.

<sup>321</sup> Kruft, Hanno-Walter. *Städte in Utopia: Die Idealstadt Vom 15. Bis Zum 18. Jahrhundert Zwischen Staatsutopie Und Wirklichkeit*. München: Beck, 1989, 20.

meningsinnhold, så kan man aldri få fatt på hva den egentlige idéen bak noe visuelt forekommende egentlig er. På den andre siden er det interessant å lese Pienza som et slags svar på, eller som en motstandskraft mot Konstantinopels fall, også hvis man legger til grunn Pius største ønske om å føre korstog til Konstantinopel som han skrev i *commentarii*.<sup>322</sup> Pius II kan muligens ha sett seg selv som en av de «spirituelle menn» — *virii spirituales*, som dommedagsprofeten Joachim av Fiore (1135 – 1202) skal ha talt om, altså en av de spirituelle ledere som skal lede kristenfolket gjennom kaos og forvirring inn i en ny æra av evigvarende frihet, kjærlighet og fred.<sup>323</sup> Cassius Dio sier at byen i grunn alltid er i en slags krigsstatus: Den må beskytte seg selv når den blir invadert, og erobre når det er fredstid.<sup>324</sup> Hvis Pius kjente skriftene til Cassius Dio og dette sitatet så er det jo mulig at byen Pienza i seg selv kan tolkes som et motsvar på Konstantinopels fall, den er en slags 'stille protest.'

## 7.4 Historiefabrikering

Da Pius hadde inspisert alle bygningene i Pienza og skulle gjøre seg opp en mening om dem, kalte han på Rossellino. Vi kan lese dette i *commentarii*:

'Da Pius hadde inspisert og studert det hele, sendte han bud for mannen. Da han endelig kom etter noen dagers ettersleng, siden han visste at det var mange anklagelser brakt mot ham, sa Pius: 'Det var lurt av deg, Bernardo, å lyve til oss om kostnadene involvert i arbeidet. Hadde du sagt sannheten, ville du aldri ha klart å overbevise oss til å bruke så mye penger og da ville aldri dette storslåtte palasset eller denne kirken, den fineste i Italia, stå her nå. Ditt bedrageri har muliggjort disse strålende konstruksjonene som er hyllet av alle unntagen de som er konsumert av sjalusi. Vi takker deg, og syntes du fortjener en spesiell bærelse av alle arkitekter i vår tid' [...]<sup>325</sup>

Det er kanskje litt sjelden å lese en oppdragsgiver gjengi et slikt møte mellom patron og kunstner i slike ordelag fra renessansen. Det er nesten så man burde forstå det i lys av hva Pius egentlig ville si med disse ordene. Ville han løfte frem arkitekten sin som ytterst fremragende, og dermed seg selv, siden Pius hadde en slik teft for arkitektur, og *nå overgått*

---

<sup>322</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentarii*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok II, 119.

<sup>323</sup> Woodhead, Linda. *An Introduction to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 160.

<sup>324</sup> Malcolm Schofield. *The Stoic Idea of the City*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 58.

<sup>325</sup> Bernetti, Giuseppe. *I Commentarii*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok 3, xxv, s.227. Min egen oversettelse.



*Firenze?* Det er grunn til å tro at det er en blanding av alle disse elementene. Dessuten hadde ikke bygningene blitt til, hadde det ikke vært involvert en viss art av løgn, noe som indikerer at Rossellino må ha hatt et sterkt ønske om å utføre disse bygningene for paven. Rossellino visste nok at det han skulle legge igjen etter seg selv, var like viktig for ham, som for paven. Men likevel hadde han løyet for ingen ringere enn *papa*, noe som paven *selv* rettfærdiggjør. Dette kan bety at Pius forsøkte å forsvare en viss opportunistisk teft fra hans egen kappe, der målet helliger middelet.

Det er fristende å sammenligne både oppdragsgiver og arkitekt med værhaner, men burde nok heller rotes i et tidstypisk trekk ved renessansen. Når jeg omtaler epoken "renessansen" mener jeg ikke begrepet som Jacob Burckhardt kan ha ment, som en slags gjenfødelse av antikken.<sup>326</sup> Den tolkningen hvor begrepet tradisjonelt har vært akseptert som en tidsbestemt periode, løselig regnet mellom 1400-1500 er den jeg refererer til. Kjennetegnet kan diskuteres som da det skjedde et kulturelt skifte som pågikk over lang tid.<sup>327</sup> Et slikt skifte er i hovedsak bestående av en endring av blant annet skriftkulturen og kunst og arkitektur, slik at dette skiftet er utmeislet som *tidstypisk* for nettopp denne perioden både ved å distansere seg fra det eldre, eller på en mer kompleks måte søker å samsvare med det. Vi har sett dette konseptet i formene i byggverkene til paven, og skal ytterligere diskuteres her som en forfatters inngripen i historien de selv former.

Et premiss ved dette kulturelle skiftet, slik jeg ser det, er at man ble svært bevisst over seg selv som individ og den rollen man har. Dette var gjort med det dypeste alvor fordi man ville legge igjen et ettermæle av seg selv når man døde for å kunne minnes av ettertiden. Akkurat *hva* som skulle minnes er forsøkt mediert på mange forskjellige vis og er særdeles uttrykt gjennom kunsten på denne tiden. En kvalitet ved den selvbevisste innstillingen presenteres som å ha del i en historiefabrikering, både i samtidsperspektiv men også i det videre tidsperspektivet presentert i flere skrifter av kunsthistorikerne Alexander Nagel (1945-) og Christopher S. Wood (1961-). Historiefabrikering kan vi forstå som en særdeles høy grad av innsikt i historien, og en gjenbruk av visse topoi benyttet og forfattet med en ulike hensikter til grunn. Spesielt et interessant fortolkningsmodi er satt frem i denne sammenheng, og er hva

---

<sup>326</sup> Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Phaidon Press. (Online) [The Civilization Of The Renaissance In Italy : Jacob Burckhardt : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) s. 90, 91, 104.

<sup>327</sup> White, Arthur. *Plague and Pleasure : The Renaissance World of Pius II*. Washington, District of Columbia: Catholic University of America, 2014, xx.

Nagel og Wood beskriver som en type selvbevissthet kalt forfattermodusen 'the authoral mode' eller 'sphragis'.<sup>328</sup>

Man kan se "forfattermodusen" i mange former, men mest tydelig er den når oppdragsgiveren eller arkitekten bevisst henvender seg direkte til samtiden i en gitt artefakt, og skriver eller maler seg selv inn i en sammenheng, forklarer eller forsvarer sin deltagelse med den hensikt å vise betrakteren eller omverdenen hvem de er, hva de står for og deres agenda. Dette har den effekten av at de fremstår som selvbevisste, eller tidsbevisste, i den forstand at de har hatt en idé om sitt ettermæle for ettertiden. De er medvitne om at det som legges igjen etter dem muligens er med i en større sammenheng.<sup>329</sup> "Erstatningsmoduset" kan tolkes som et multifunksjonelt redskap i historiefabrikeringen som tok sted i renessansen, og Nagel og Wood viser hvordan man henter frem historien på en ny måte og putter det inn der det måtte passe og er nyttig.<sup>330</sup>

[...]all artifacts — not just statues but also chairs, panel paintings, even churches — were understood in the premodern period to have a double historicity: one might know that they were fabricated in the present or in the recent past but at the same time value them and use them as if they were very old things.<sup>331</sup>

Dette moduset er relevant med tanke på at prosjektet mitt forsøker å skildre at pave Pius tok historieanliggendet inn i egne hender, som en ny tids Herodöt, der hans mål kanskje var å fremstå som langt mer en *il principe* med en nesten nedarvet historisk suksessjon som har ledet frem til hans suksess, som jeg har pekt på i arkitekturen i Pienza. Vi har flere eksempler på hvordan individualitet, familie og politisk-sivil tilhørighet kan uttrykkes i det personlige monumentet, også eksempelvis fusjonert med frelseshistorien, og vi ser dette i privatsponsrede gravkapeller, loggiaer og lignende som vist i eksempelvis Firenze og Siena.<sup>332</sup> Det er på bakgrunn av disse minnedannende funksjonene til monumentene i

---

<sup>328</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 123-24.

<sup>329</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 50, 347.

<sup>330</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 51; Nagel, Alexander, and Christopher S Wood. "Toward a New Model of Renaissance Anachronism." *The Art Bulletin* (New York, N.Y.) 87, no. 3 (2005): 403-15, 403.

<sup>331</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S Wood. "Toward a New Model of Renaissance Anachronism." *The Art Bulletin* (New York, N.Y.) 87, no. 3 (2005): 403-15, 405.

<sup>332</sup> Vi kan ramse opp en rekke profan arkitektur som viser disse temaene. Se eksempelvis Palazzo Spannocchi i Siena med flere byster av romerske keisere satt inn i gesimsen sidestilt med oppdragsgiveren Ambrogio Spannocchi selv.; Ciappelli, Giovanni, and Patricia Lee Rubin. *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 6, 86, 135.

renessansens tid jeg kan drifte denne individualiseringen i arkitekturen, slik at den omtrentlig tar form for oss som en iscenesatt selvframstilling.

Men selvframstillingen til paven kan virke uinntagelig for oss, hvilket kunne være et *elitistisk* trekk ved renessansens framstillingsdiskurs. Når det gjelder å benytte arkitekturen som en direkte mediering av noe spesielt, som i en kanalisering av et uttrykk, så finnes flere teoretiske perspektiver som nyanserer dette tilfelle særskilt og generelt. Ifølge arkitekturhistorikeren Manfredo Tafuri (1935 – 1994) i hans bok *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects* (utgitt posthumt i 2006) så skriver han arkitekturhistorie med et marxistisk tilsig, der han beskriver renessansens miljø i Firenze hvor en spesiell form for interne språk-leker ble forstått og benyttet av kjennere av disse lekene. Disse aktørene var selv var plukket ut og dannet en sirkel med andre medlemsvorne, hvor produkter som kom ut av denne sosiale sirkelen kun ble forstått og verdsatt «på de rette premissene» inni den.<sup>333</sup> Innholdet skulle med andre ord ikke være så tilgjengelig, men vise til en slags sans for mystikk.

Da Filarete sa at han følte seg "født på ny" ved synet av de nye florentinske byggverkene i antikk stil: «[...]mi sembra di rinascere a vedere questi così degni edifici[...]»,<sup>334</sup> så var dette sagt, ifølge Tafuri, som en følge av at renessansemenneskene bevisst fulgte en simulering av antikk resepsjon og ikke *kopiering*, da ordet 'renessanse' nettopp inneholder begrepet simulering som ett av premissene.<sup>335</sup> Både Sankovitch og Tafuri diskuterer derfor kunstproduksjonen i renessansen som en slags investert kulturell kapital som kanskje ikke skulle være tilgjengelige for andre enn de innvidde. Innside-kunnskapene om disse elitistiske sirkelene er lagt frem av Rossellino og Federighi i form av arkitekturen de etterlot, og er derfor uvurderlige for en pave som ønsker å ligne en prins med sine skreddersydde monumenter.

*Byen* som en filosofisk kontemplasjonsobjekt inneholder alle de temaene som paven var opptatt av, både religiøse, verdslige og politiske. *Byen* har også foregangsfigurer i eksempelvis Jerusalem, Roma og Konstantinopel og deres faktiske betydning, kan spores tilbake i mange historiske skrifter og verk. De har status som prerogativer i historiske

---

<sup>333</sup> Tafuri, Manfredo, and Harvard University Graduate School of Design. *Interpreting the Renaissance : Princes, Cities, Architects*. New Haven: Yale University Press in Association with Harvard University Graduate School of Design, 2006, 6 -7.

<sup>334</sup> Wood, Christopher. *A History of Art History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019, 242.

<sup>335</sup> Tafuri, Manfredo, and Harvard University Graduate School of Design. *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*. New Haven: Yale University Press in Association with Harvard University Graduate School of Design, 2006, 11.

modeller: Bibelske scener og historiske slag utspilte seg på deres *locus*. Men deres overførte betydning stammer fra en lang historie som deles av flere religiøse retninger, både den katolske, kristne og ortodokse kirke: troen på at byen reflekterer et slags himmelsk motstykke.<sup>336</sup> Bibelen snakker om et Jerusalem som skal komme ned til menneskene en gang.<sup>337</sup> De historiske bymodellene er beskrevet ved sitt verdslige og jordlige sted, men også som et skinn av sin himmelvendte variant, med en himmelsk dimensjon. De har potensiale til å flytte med sine idéer og symbolske funksjoner opp i himmelen, ned til jorden —fra ett sted til det neste— og helt ned til helvete. Byens status som en idé har vært på konstant flyttefot. Krautheimer diskuterer denne type idéer i arkitekturen som å ha del i en tanke om *ekphrasis*, det vil si "nesten-virkelig."<sup>338</sup> Og humanistene som var ansatt hos de ulike *condottiere* filosoferte disse nesten-ideelle forestillinger som faktisk inkarnert på jorden. Pienza er derfor, sett i sammenheng med Tafuri sine teorier, det perfekte kontemplasjonsobjekt for en forflyttet idé.

## 7.5 Ideologi

*La storia è testimone dei tempi passati, luce della verità, maestra di vita, messaggera dell'antichità.*<sup>339</sup>

For Pius II kan *historien* virke som et omsmeltbart edelt metall som kunne ta nye former. Måten man tidvis brukte historien på i renessansen, henspiller på retoriske virkemidler som allerede nevnt. Men vi må også nyansere det faktum at selv om noe er fremstilt på en særskilt måte, behøver det ikke nødvendigvis være et forsøk på visuelt fremstilt retorikk, der retorikken formål søker å overbevise oss om noe særskilt. I denne sammenhengen må vi se på de ulike virkemidlene som er satt i omløp, i det omfanget det var, samt med en såpass uavklart status at vi kan diskutere om at det kanskje var noen temaer som kanskje var bevisst "vinklet." Jeg har satt som premiss at Pius mest sannsynlig ønsket å bli minnet, tatt i betraktning monumentene og *commentarii* som hans helhetlige arv. Å behandle Pienza sin arkitektur som et minne, har blitt studert ved flere anledninger allerede.<sup>340</sup> Pius skrev det også selv, at han ønsket at hans eksistens, hans "opprinnelse" skulle bli husket «[...]onde lasciare

---

<sup>336</sup> Plahte Tschudi, Victor. "Heavenly Jerusalem in Baroque Architectural Theory." Brepols Publishers. (2014) pp. 179-185, abstract.

<sup>337</sup> Åpenbaringen 21, 1–22, 21.

<sup>338</sup> Richard Krautheimer. "The panels in Urbino, Baltimore and Berlin Reconsidered." Millon, Henry A. *Italian Renaissance Architecture: From Brunelleschi to Michelangelo*. London: Thames and Hudson, 1996, 255.

<sup>339</sup> *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. (Ed) Rudolf Wolkan. I *Fontes Rerum Austriacarum*, ser. 2, 164.

<sup>340</sup> Luciana Finelli og Sara Rossi. *Pienza: Tra ideologia e realtà*, Dedalo Libri, 1979.

un ricordo duraturo delle sue origini.»<sup>341</sup> Pius uttrykker også en slags konsensus om monument som et minnesmerke, da han lot arkitekten Federighi oppføre et gravmonument for hans mor og far som han nevner i *commentarii*.<sup>342</sup> Men hva er det som helt særskilt skal minnes, og hvorfor?

Hvis vi generelt analyserer hva som menes med "monument" i renessansens tid, så har ordet lånt sitt innhold fra det latinske ordet *monumentum*, som betyr et skulpturert verk som har en form vi kjenner som eksempelvis arkitektur med den effekten å minne de levende på det som engang var.<sup>343</sup> Den gamle tiden er uløselig knyttet sammen med menneskene som figurerte i den, og slik sett er monument og familienavn - og hendelser bundet opp mot monumentet. I renessansestudier særskilt, er det ifølge kunsthistoriker Giovanni Ciappelli et stort fokus på temaer som "familiepreservering." Dette kan vi forstå som de ulike måtene man som familie blir en fungerende institusjon innenfor sin sosiale arena. Både når det gjelder identitetsbevarende kjennetegn, men også i form av de ulike produktene som avsettes i tiden.<sup>344</sup> Slike produkter har også ulike kjennetegn som oppviser verdier som familien var opptatt av, og helt generelt omhandler disse typene av materiell kultur helt grunnleggende idéer om "udødeliggjørelse." Redselen for å bli "borte" er et særdeles viktig tema å ta hensyn til når man studerer renessansen som tidsepoke, for man ønsket å bli værende igjen i denne verdenen i form av et minne, ettermæle eller en historie.<sup>345</sup> For at dette minnet ikke skal forbli opptil ettertiden å fortolke i all fullstendighet, ønsket man kanskje at sin egen historie var unntatt tidens fluks. Det kan kanskje virke som den største selvfølgelighet å ville fortelle sin egen historie, og det har Pius gjort i sine *commentarii*. Dette henspiller på ens ettermæle som et idéavtrykk man gjenlegger, og det er disse idéene jeg skal undersøke i dette kapittelet.

Når jeg diskuterer om det finnes en mulig tanke om ideologi i Pienzas arkitektur, så mener jeg ideologi som et *idésystem*<sup>346</sup> – der visuelle former kan ta del i idéer om makt, politikk og

---

<sup>341</sup> Pius, li, Papst. Johannes Gobellinus, and Francesco Bandini Piccolomini. Pii Secvndi Pontificis Max. *Commentarii Rerum Memorabilium, Quae Temporibus Suis Contigerunt*. Omnia His Temporibus Vtilissima, Nunc Primum in Lucem Edita Cum Priuilegio ed. Romae: Basa, 1584. II, 20, 314.

<sup>342</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 82; Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972, Bok II, xxiii, 169.

<sup>343</sup> Ciappelli, Giovanni, and Patricia Lee Rubin. *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 1.

<sup>344</sup> Ciappelli, Giovanni, and Patricia Lee Rubin. *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 1-13.

<sup>345</sup> Kent, F. W., Patricia Simons, J. C. Eade, and Humanities Research Centre. *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*. Canberra: Humanities Research Centre, 1987, Kapittel 3.

<sup>346</sup> Skirbekk, Sigurd: *ideologi i Store norske leksikon på snl.no*. Hentet 24. oktober 2022 fra <https://snl.no/ideologi>

andre samfunnsrelaterte temaer. Så i grunn forutsetter jeg at idéene således er driftet av en motivasjon om virkelighetsfordreining, noe som eksempelvis O'Brien har argumentert for er tilfellet med Pius II skrifter, tekster og *commentarii*.<sup>347</sup> Det samme mener historikeren Meserve å gjenkjenne i Pius *commentarii*:

The Renaissance humanists had little doubt that history-writing was a form of rhetoric, and that the historian's job was to narrate the record of political events in such a way as to inspire admiration or outrage or otherwise convince readers of a particular point of view.<sup>348</sup>

De samme aspekter er tydelig i kunstproduksjonen. Freskefremstillingene av Pius II i *Libreria Piccolomini*<sup>349</sup> som etter Pius II død ble reist av nevøen hans, daværende kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini<sup>350</sup> (f. 1439 – 1503)) i Siena, var bestilt for å ære sin onkel og familienavnet. Freskene er i grunn en livsfreske over Pius II liv, slik familien og spesielt oppdragsgiveren Todeschini-Piccolomini ville at onkelen Pius II skulle fremstå.<sup>351</sup> Livsfortellingen begynner med den unge Aeneas Sylvius som rådgiver for Capranica og deres reise til Nord-Europa, den modne Aeneas Sylvius mottakelse av Dantes Laurbærkrans, tilkjennelse av kardinalstilling og tjeneste i pave Nicholas V sitt hoff, Pius II som nylig valgt pave, kanoniseringen av Italias skytshelgen St. Katerina av Siena, og mange andre viktige livshendelser.<sup>352</sup>

De livshendelsene som *ikke* er fremstilt i freskene, og som muligens skjemmer familienavnet og Pius II og Pius III rykte er naturligvis holdt utenfor historien. Man kan i det store og hele se tendensen ved å skrive — i dette tilfellet, male onkelen— inn i et historisk narrativ som fokuserer på de mer gylne sidene av livet, og underkommuniserer eller utelater de lite flatterende sidene. Man *forfattet egen historie* i tråd med hvordan de anskuet seg selv og sitt livsprosjekt ut fra.<sup>353</sup> En freske som man muligens kan spørre seg hvor har tatt veien,

---

<sup>347</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015; O'Brien, Emily. "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097.

<sup>348</sup> Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1 : Books I-II*. Vol. 1. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003, I introduksjon, xvii.

<sup>349</sup> Et eget annekts reist rundt 1492 i *Duomo di Siena* (1196 – ca. 1215) og utsmykket av Pinturicchio og hans verksted i 1502-3.

<sup>350</sup> Pave fra 22 September 1503 til 18 oktober 1503.

<sup>351</sup> Shepherd, Gyde Vanier Gilbert. A Monument to Pope Pius II: Pinturicchio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508. Cambridge, Mass: Harvard University, 1993, 29, 227-29.

<sup>352</sup> Pietro Scarpellini og Maria Rita Silvestrelli. *Pintoricchio*. Milano: Federico Motta, 2004; Jan Pieper. Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo. 2000, Kapittel 1, 4.

<sup>353</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 51.

omhandlet da Aeneas Sylvius førte de populistiske diskursene for Consiliaristpaven — antipaven Felix V – en stund, noe han led for senere i karrieren. Situasjonens alvor tvang ham til å skrive «Rifiuta Aeneas! Accetta Pio»<sup>354</sup> hvor dramaturgien lager et brudd i livshistorien: Livet før som Aeneas Sylvius og livet etter, som paven Pius II, hvor han i all hovedsak søker tilgivelse for gamle synder.

Kunsthistoriker Gyde Shepherd mener eksempelvis at veggdekorasjonene i Piccolominibiblioteket følger ikonografien til antikke sarkofager og skriver at veggdekorasjonene kan tolkes som et helhetlig gravmonument «[...]it ‘alludes to the death of Pius’ and is to be understood as a pictorial apotheosis of Aeneas, Pope Pius II.»<sup>355</sup> Onkelen har blitt fremstilt med antikke proporsjoner som en slags keiser. Som en motvekt til den ikke-kristne ikonografien ser vi derfor også *La cacciata dal paradiso terrestre*, over inngangspartiet, i tilfellet det skulle reise seg kritikk. Men kunsthistoriker May mener derimot at Gyde Sheperd tolker bibliotekets meningsinnhold feil; formspråket har et mye mer komplisert og sammenfiltret budskap. Muligens et kristent et, som har grunnlag i tidens tidstypiske trekk.<sup>356</sup> Todeschini-Piccolomini hadde sterke ønsker og formaninger for utformingen: Veggdekorasjonene foregriper en orkestret setting for Pius II, som del av en verden hvor kristne politiske sysler tar sted i tråd med Augustins gudsbyen, og antikk inspirasjon er omformet i renessansens eget visuelle univers, og har nå kun dekorativ verdi med nostalgi lånt fra dets historiske opphav.<sup>357</sup> Poenget er at det er tilstedeværelse av en historie som er pyntet på og gjenfortalt for å fremstille onkelen Pius II og hans livshendelser med en svært tidsbevisst holdning. Nagel og Wood diskuterer disse tendensene om å sette seg selv i fokus ved å fokusere på noe *annet* i fjern tid.<sup>358</sup>

The artwork is made or designed by an individual or by a group of individuals at some moment, but it also points away from that moment, backward to a remote ancestral origin, perhaps, or to a prior artifact, or to an origin outside of time, in divinity.<sup>359</sup>

---

<sup>354</sup> Gerald Christianson og Thomas M Izbicki og Philip Krey og Pius II. *Reject Aeneas, Accept Pius*. Washington: Catholic University of America Press, 2011, del 3.

<sup>355</sup> May, Susan J. “The Piccolomini Library in Siena Cathedral: A New Reading with Particular Reference to Two Compartments of the Vault Decoration.” *Renaissance Studies* 19, no. 3 (2005): 287–324, 290.

<sup>356</sup> May, Susan J. “The Piccolomini Library in Siena Cathedral: A New Reading with Particular Reference to Two Compartments of the Vault Decoration.” *Renaissance Studies* 19, no. 3 (2005): 287–324, 295.

<sup>357</sup> May, Susan J. “The Piccolomini Library in Siena Cathedral: A New Reading with Particular Reference to Two Compartments of the Vault Decoration.” *Renaissance Studies* 19, no. 3 (2005): 287–324, 294.

<sup>358</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 51

<sup>359</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 9.

Vi har utrolig mange eksempler fra 1450 på at slike forestillinger om å ta del i evigheten mest sannsynlig var en effekt av monumentenes fortolkede meningsinnhold. Et begrep som Nagel og Wood diskuterer i denne sammenhengen er "substitution", som er et konsept man diakront kan følge tilbake og forstå i dag som når datidens arkitekt, kunstner eller litterat tok opp et tema utenfor ens kulturelle ramme —et tema bestående av en eller annen art— og brakte det inn i samtidens fokus.<sup>360</sup> Man erstattet et tema med et mer passende, og narraterte følgelig utfallet slik man ville. En effekt av dette fenomenet er at temaet får en dobbel historisk betydning: «[...]one might know that they were fabricated in the present or in the recent past, but at the same time value them and use them as if they were very old things.»<sup>361</sup> Det er vanlig å hefte slike veldig gamle ting til eksempelvis antikkens formspråk som inspirasjon for arkitektur i renessansen.

Kunsthistoriker Christine Smith kan ikke se noe i Pienzas arkitektur som kan minne om det gamle antikke formvokabular: «[...]it is precisely these two factors—the return to classical models and the search for perfect beauty—that characterize the Renaissance[...]»<sup>362</sup> Smith foreslår formspråket som en blanding av 1300-talls byggeskikk med noe nyere lokal skikk, og henviser til Albertis tanker om *varietas*, hvor enhver bygning i bybildet bør, ved sin forskjelligartede oppvisning forsøke å være ulik hverandre på en harmoniserende måte.<sup>363</sup> Men det Alberti kan ha ment med begrepet *varietas* er kanskje snarere at byggverkets enkeltstående særegenhet i bybildet kun er fordelaktig, så lenge byggverkets fasade kan reflektere huseierens sosiale status.<sup>364</sup> Dette minner om hva Vitruvius sa om samme sak, eller også Cicero, for den sakens skyld, og Clarke diskuterer videre hvor man ser denne tendensen.<sup>365</sup>

Arkitekturhistoriker Marvin Trachtenberg mener at det gotiske formspråket aldri fikk skikkelig rotfeste i Italia, men at nærvær av ulike *modo* burde sees i sammenheng med en

---

<sup>360</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 51

<sup>361</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S.. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 29

<sup>362</sup> Smith, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*. New York: Oxford University Press, 1992, 101.

<sup>363</sup> Smith, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*. New York: Oxford University Press, 1992, 99- 100, 129.

<sup>364</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 43.

<sup>365</sup> Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 57.



overgangsperiode.<sup>366</sup> Kanskje visse elementer ble inkludert av arkitekten mens andre ble utelatt, men valg var uansett ikke tatt uvilkårlig:

As for the Gothic period, although Italian architects rejected French modernism as a system, they nevertheless responded to it with deep interest, energy, and intelligence, and not, as often is imagined, with uncomprehending, naive, and resistant provinciality.<sup>367</sup>

Smith blander dermed kanskje sammen formvokabularet i toskanske byggetradisjoner med idealet om variasjoner, mens arkitekturtraktaten til Alberti mest sannsynlig pekte tilbake i tid, ikke for å komme nærmere fortiden, men tvert om for å danne en avstand hvor man kunne utnytte den maksimale historisk referanserammen til kunstproduktet.<sup>368</sup> På sett og vis kunne man kanskje tenke at arkitekturen i Pienza skulle med sitt formspråk løfte betydningen av Pius ut av den fastsatte tiden han var en del av, og gjøre monumentet og personen som er heftet ved det "evig" i den forstand at han kunne leve gjennom fasadeflatene. «To fix an image or temple in time is to reduce it to human proportions.»<sup>369</sup>

Dessuten så er det ikke sikkert at man bare var influert av antikke eller gotiske formelementer. Fjortenhundretallets arkitekter var selektive og adaptive, og deres eklektiske valg av visuelle former var kanskje mer bestemt ut ifra et system av kulturelle møter, hvor de kunne velge å ekskludere eller inkludere seg. «[...]‘Translation’, then, [...] define a series of relationships across a range of cultural practices. It can define the actual appropriation of a cultural other[...].»<sup>370</sup> Det visuelle bevismaterialet er *mezzelune* som gjentagende symbol for Pius. Hvis man besøker Pienza, eller ser bygningene til Pius i Siena så vil det ofte være et våpenskjold med *cinque mezzelune* sammen med pavens tiara og nøkler tilstede. Den heraldiske betydningen er omtrentlig overdrevet i bybildet i både Siena og Pienza da det er så mange av dem. Vi kan også sammenligne våpenskjoldet med et *impresa* slik som hos Aldus Manutius berømte delfin fra hans trykkpresse. Våpenskjoldet blir som et varemerke, et segl,

---

<sup>366</sup> Marvin Trachtenberg. "Gothic/Italian "Gothic": Toward a Redefinition." *Journal of the Society of Architectural Historians* 50, no. 1 (1991): 22-37, 22 – 26.

<sup>367</sup> Marvin Trachtenberg. "Gothic/Italian "Gothic": Toward a Redefinition." *Journal of the Society of Architectural Historians* 50, no. 1 (1991): 22-37, 33.

<sup>368</sup> Wood, Christopher S. *A History of Art History*. Princeton University Press, 2019, 9.

<sup>369</sup> Nagel, Alexander, and Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, 8.

<sup>370</sup> Campbell, Stephen J. and Stephen J. Milner (ed.). *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 7, 8.

et kjennetegn for oppdragsgiveren, familien og klanen generelt.<sup>371</sup> Nevola skriver at: «Such emblems were powerful means of rooting the memory of the papal visit and sojourn in Siena to the very buildings with which his presence was associated.»<sup>372</sup> Det samme gjelder nok bruken av disse tegnene i Pienza.

Kanskje anså Pius II at halvmånen var et gammelt tidligkristent symbol, som osmanerne hadde «stjålet» til seg, i likhet med frafallelsen av byen Konstantinopel. Det kan tenkes at Pius fremmet nettopp sine fem *mezzelune* i denne konteksten fordi han ville ta det tilbake igjen, og re-kristne det og omgjøre det motsatte fortegnet som den nå hadde begynt å få.<sup>373</sup> Videre er fem stykk halvmåner et ikke helt uventet symbolsk retorisk virkemiddel med tanke på å føre korstog mot Konstantinopel for å føre det tilbake igjen til kristenhetens herredømme: Pius ville kanskje "in hoc signo vinces"<sup>374</sup> i tråd med keiser Konstantin sitt kristogram. Pius ville kanskje vinne et kristent slag over erkefienden sultan Mehmet II og redde tilbake den tapte østkirken.<sup>375</sup> Og *Croce sulla mezzaluna* (Illustrasjon 11) som troner på toppen av fasaden til *Santa Maria Assunta* i Pienza og bruken av *mezzelune* som repeteres hvor Piccolominiene har dominans generelt, kan også tolkes som "konseptuelle *spolia*."<sup>376</sup> Det vil altså si at de er laget og konstruert med tanke på å oppfylle en slags ideologisk funksjon som om de var faktiske *spolie*.<sup>377</sup> Kunsthistoriker Richard Brilliant snakker om en slags gjenbruk av representasjonssymbol, forstått som deres iboende mening.<sup>378</sup> Dette henspiller på arkitekturprofessor Salvatore Settis begreper om tre typer bruk av antikken i resepsjonshistorien; *Continuità, distanza, conoscenza*.<sup>379</sup>

*Continuità* kan forståes som å forsøksvis erverve det gamle inn i det nye av ulike grunner, kanskje fordi man ville danne en kontinuitet fra fortiden til sin egen tid. *Distanza* kan

---

<sup>371</sup> Charles Burroughs. "Hieroglyphs in the Street: Architectural Emblematics and the Idea of the Façade in Early Sixteenth-Century Palace Design." Fra *The Emblem and Architecture: Studies in Applied Emblematics from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*. Brepols Publishers: January 1999, pp. 57-82.

<sup>372</sup> Nevola, Fabrizio. *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007, 69.

<sup>373</sup> Mezzelune har vært en del av våpenskjoldet til Piccolominiene siden middelalderen, se Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart: Axel Menges Edition, 2000, 74.

<sup>374</sup> Eusebius Caesariensis biskop av Caesarea. *De vita Constantini*. Averil Cameron; Stuart George Hall. Life of Constantine. Oxford: Clarendon Press, 1999, 1:28.

<sup>375</sup> O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015, 4, 9-10, 18, 31, 33, 86-7, 98 – 103 og 160.

<sup>376</sup> Brilliant, Richard. "I Piedistalli Del Giardino Di Boboli: Spolia in Se, Spolia in Re." *Prospettiva*, no. 31 (1982).

<sup>377</sup> Brilliant, Richard. "I Piedistalli Del Giardino Di Boboli: Spolia in Se, Spolia in Re." *Prospettiva*, no. 31 (1982): 2-17.

<sup>378</sup> Brilliant, Richard. "I Piedistalli Del Giardino Di Boboli: Spolia in Se, Spolia in Re." *Prospettiva*, no. 31 (1982): 2-17, 2-10.

<sup>379</sup> Settis, Salvatore. "Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico," in S. Settis, ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (Torino, 1985), III.373-486.

forklares som at når man trakk inn den eldre tiden som en autoritativ distansert størrelse, som vi ser gjentatte eksempler på i denne avhandlingen. *Conoscenza* kan diskuteres som at man utnyttet det faktiske, historiske referanserammen bevisst i å fremme ulike temaer på en bestemt måte.<sup>380</sup>

In ancient and medieval Europe inscribed or carved stones from old buildings, or buildings belonging to conquered societies, were inserted into new buildings, mounted as “spoils,” [...] symbolizing the superiority of here to there, now to then.<sup>381</sup>

Det er ikke sikkert, men det kan tenkes at Pius så sitt tronende kors over den nedtrykte halvmånen som en slags *spolie*, eller krigsbytte fra en krig som ikke var ført i person, men gjennom skrift?

## 8. Konklusjon

---

Denne avhandlingen har søkt å behandle fasadene til 3 utvalgte bygninger i Pienza som om de kunne leses som metaforer for oppdragsgiveren Pius II visjoner, ønsker og interesser. Forholdet mellom fasade og oppdragsgiver har blitt diskutert som et resultat av tidstypiske trekk ved renessansen. Jeg har ikke ønsket å "rekonstruere" hva Pius kan ha ment med hele byprosjektet, men gjennom en lesning av hans *commentarii* ser vi likevel stipulerte idéer om hva han mente om ulike tema. Slik ulike historikere har vist at *commentarii* var et apologetisk skrift hvor selvpromoteringen var brukt i politisk øyemed og ikke et stykke *faktisk* historie, slik kan også bygningene som Pius oppførte leses som en iscenesettelse av han med de ulike rollene han hadde i samfunnet.

De ulike idealene i *commentarii* er gjenfortolket i fasadene som Pius rolle som "pretor" i *Palazzo del Pretorio*, og som "humanist" i *Palazzo Piccolomini* og som "martyr" i fasaden *La concattedrale di Santa Maria Assunta* i byen Pienza. Jeg har gjennom hele oppgaven redegjort for hvordan *individet* løftes frem som ett av epokens kjennetegn, og hvordan dette har kommet frem i Pius byggeprosjekter. Avhandlingen min viser også hvordan Pius gjorde

---

<sup>380</sup> Settis, Salvatore. “Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell’antico,” in S. Settis, ed., *Memoria dell’antico nell’arte italiana* (Torino, 1985), III.373–486; Wood, Christopher S. *A History of Art History*. Princeton University Press, 2019, 9.

<sup>381</sup> Wood, Christopher S. *A History of Art History*. Princeton University Press, 2019, 9.

bruk av historiske visuelle og språklige figurer, for å mediere ulike aspekter ved seg selv gjennom fasadeflatene.

Oppgavens metodiske utgangspunkt har gjort det ekstra spennende å diskutere temaer som re-aktualiserer seg etterhvert som man arbeider med tekstmaterialet i diskusjonen. Temaer som ytterligere ville vært interessant å forske videre på er om det er aktørene selv eller samfunnet de var en del av som gjorde at de valgte disse byggverkene som de gjorde. Det hadde også vært interessant å undersøke videre hvilket samarbeid det eventuelt var mellom disse to arkitektene til Pius som han særskilt hadde valgt til sine oppdrag. I så fall ville det også vært på sin plass med en ny overlesning og gjennomgang av alle statsdokumentene vedrørende kontrakter og lignende som finnes — kanskje ny informasjon ville komme frem. Et tidstypisk trekk var den økende betydningen som ble tilskrevet kunstneren, og kunstner/oppdragsgiverens "forfatterfunksjon" med kunnskaper om å fremme en prestisjefyllt historisk avstand til antikk tid med bygninger reist i deres samtid. Og denne avhandlingen viser hvordan en arkitekt fra Siena og en fra Firenze med deres særskilte byggekunnskaper var helt nødvendige for at Pius skulle kunne uttrykke sin særskilte historie i en steinsjø.

Videre har jeg trukket inn realhistoriske temaer som stod seg gjeldende i dette tidevervet, som kan ha affisert dekoren og symbolbruken i Pienza. Det var ingenting som var mer kjær for Pius enn å ta tilbake en flik av det tapte Konstantinopel, og på ett høyst diskutabelt vis gjorde han nettopp dét, på idéplanet. Vi ser ikke noe nytt replika av Konstantinopel i Pienza, men man kan tolke *Croce sulla mezzelune* som en "konseptuell *spolia*" hentet fra Østen. Hva man i så fall kunne diskutere på vegne av denne symbolbruken, er at *Pienza er en ny by*.

Avslutningsvis kan man si at Pius II lyktes i å "udødeliggjøre" seg selv gjennom de diskuterte fasadeflatene i henholdsvis Pienza, men også i andre monumenter han lot reise, som en direkte følge av at han i slik grad påvirket sin egen fremtidige historie. Den skrevne historien av paven i hans *commentarii* og den bygde byen Pienza speiler hverandre, og er to sider av samme fortelling. «E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita.»<sup>382</sup> har Alberti skrevet i *della pittura*. Jeg mener at det samme kan gjelde for andre typer portretter også, for eksempel den typen som er bygget i stein. Pienza kan sies å være formet i hans bilde, og i denne avhandlingen har jeg vist hvordan Pienza kan tolkes som et slags portrett av pave Pius II.

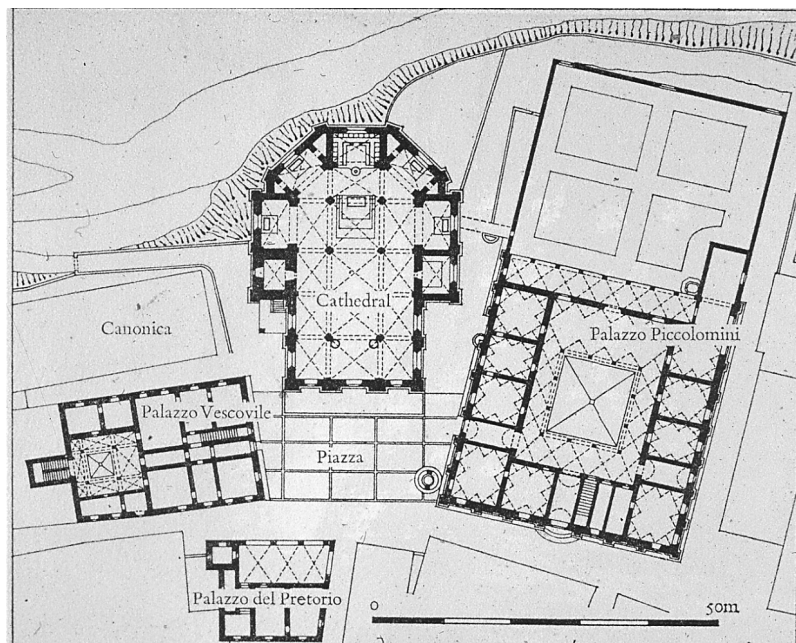
---

<sup>382</sup> Leon Battista Alberti. *Della Pittura*. Opere volgari vol.3, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1973, Bok II, 25., s. 44.

## Bilderegister



Illustrasjon 1. Utsnitt av altertavlen *Madonna Assunta*, 1460-63, i *Concattedrale di Santa Maria Assunta*, Pienza, som viser Pius II ved siden av St. Agatha. Malt av Lorenzo di Pietro (1410 – 1480), kjent som "Vecchietta." Kilde: [https://library.artstor.org/asset/SCALA\\_ARCHIVES\\_10310474762](https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_10310474762).



Illustrasjon 2. Kart med grunnriss over *Piazza Pio Secondo* i Pienza med trapesformet grunnplan. Kilde: [https://library-artstor-org.ezproxy.uio.no/asset/ARTSTOR\\_103\\_41822003591151](https://library-artstor-org.ezproxy.uio.no/asset/ARTSTOR_103_41822003591151).





Illustrasjon 3. *Palazzo del Pretorio*. Pienza. Eget fotografi, høst 2022.





Illustrasjon 4. *Palazzo Piccolomini*. Pienza. Eget fotografi, høst 2022.





Illustrasjon 5. *La concattedrale di Santa Maria Assunta*. Pienza. Eget fotografi, høst 2022.





Illustrasjon 6. *Palazzo Vescovile*. Pienza. Eget fotografi, høst 2022.





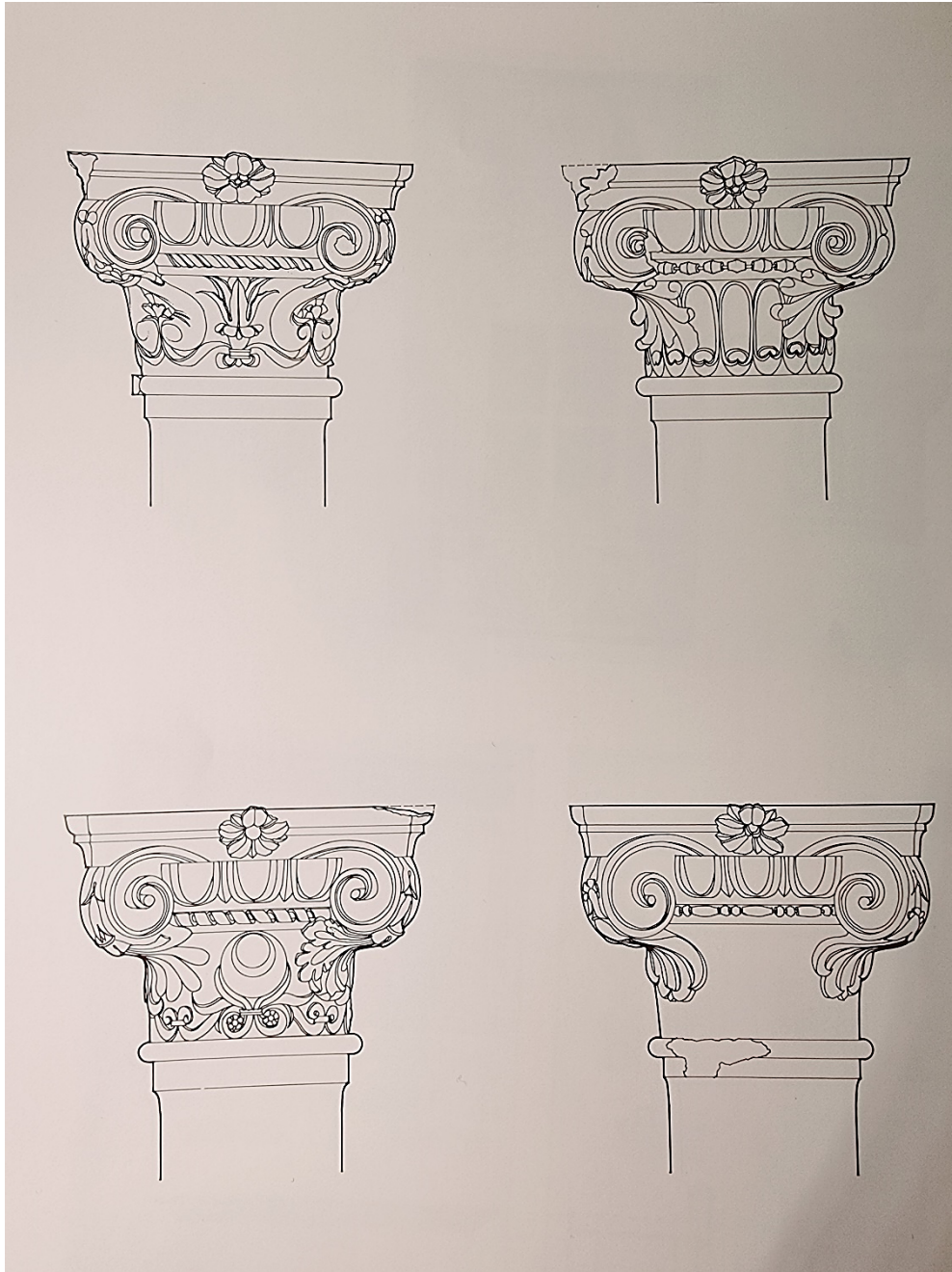
Illustrasjon 7. *Palazzo Canonica*. Pienza. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 8. Etasjer delt av gesimsbånd, ulike dekorative pilastere i etasjene, *bifora*-vinduer og *cortile* med *atrium*. Fra *Palazzo Piccolomini*. Pienza. Egne fotografier, høst 2022





Illustrasjon 9. Ulike kapiteler i *Palazzo Piccolomini* og *concattedrale di Santa Maria Assunta*. Kilde: Pieper, Jan. Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo. Stuttgart: Axel Menges Edition, 2000, 524.



Illustrasjon 10. *Oculi*, fra flere vinkler, i fasaden på *La concattedrale di Santa Maria Assunta*. Pienza. Egne fotografier, høsten 2022.





Illustrasjon 11. *Croce sulla mezzaluna* på gavltoppen, *La concattedrale di Santa Maria Assunta*. Pienza. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 12. *Palazzo della Papesse*. Siena. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 13. *Palazzo Todeschini-Piccolomini*. Siena. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 14. *Loggia del Papa*. Siena. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 15. *Palazzo Piccolomini-Clementini*. Siena. Eget fotografi, høsten 2022.



Illustrasjon 16. En lett spiss i sidefasadens *bifora*-vinduer. *Palazzo della Papessa*. Siena. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 17. Detalj øverst ved den avkuttete gesimsen. *Palazzo Todeschini-Piccolomini*. Siena. Eget fotografi, 2022.



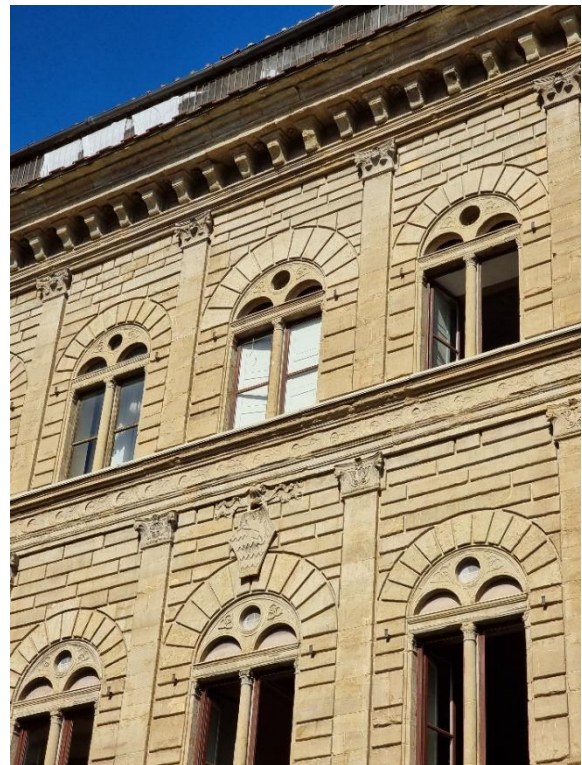
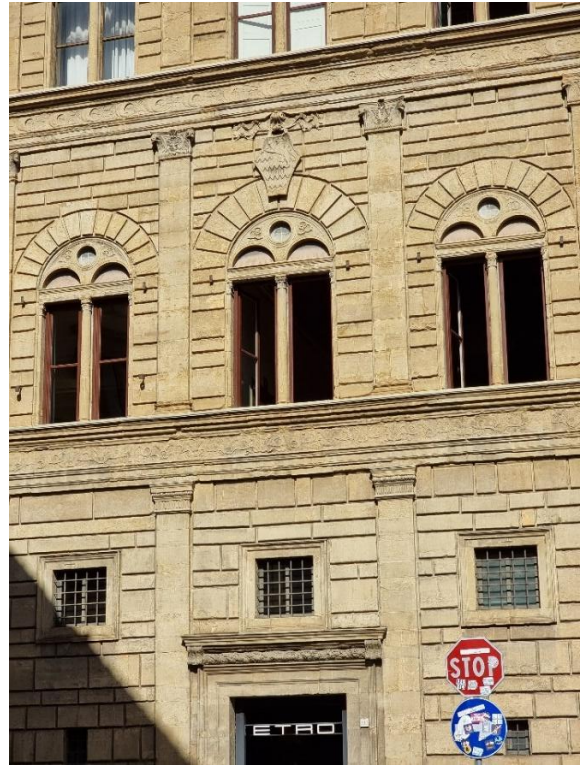


Illustrasjon 18 og 19. Detalj av travertin og sandsteinsmaterialer i fasade og spir, fra *La concattedrale di Santa Maria Assunta*. Pienza. Egne fotografier, høsten 2022.



Illustrasjon 20 og 21. *Palazzo Rucellai* (ca.1446) og *Rucellai Loggia* (påbegynt 1460-66). Firenze. Egne fotografier, høsten 2022.



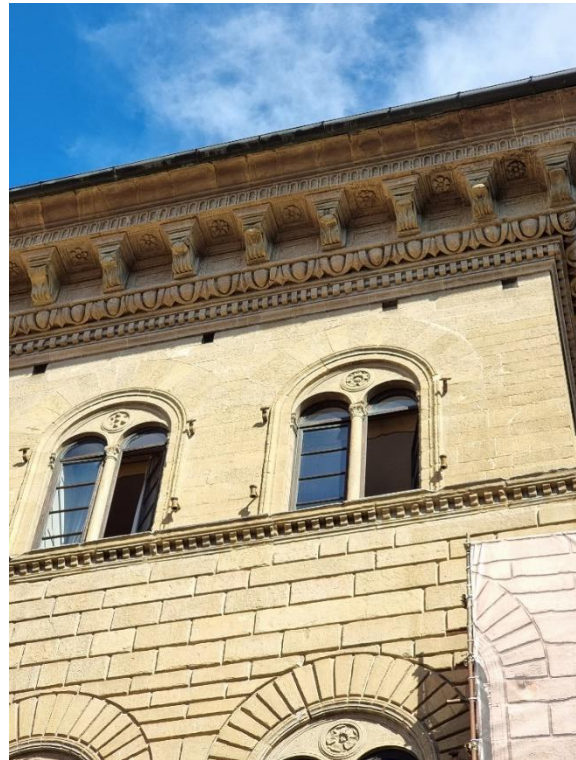


Illustrasjon 22. Detaljer i fasaden, *Palazzo Rucellai* (ca.1446). Firenze. Egne fotografier, høsten 2022.





Illustrasjon 23. Detalj av vinduene på *Santa Maria del Fiore*. Arnolfo di Cambio, ca. 1296. Firenze. Kilde: [https://library.artstor.org/asset/AIC\\_270014](https://library.artstor.org/asset/AIC_270014).



Illustrasjon 24. *Palazzo Medici-Riccardi* (ca. 1445). Firenze. Egne fotografier, høsten 2022.





Illustrasjon 25. *Palazzo dello Strozzi* (ca. 1457). Firenze. Kilde: [https://library.artstor.org/asset/APINTOIG\\_10313945244](https://library.artstor.org/asset/APINTOIG_10313945244).



Illustrasjon 26. Nisje på *La concattedrale di Santa Maria Assunta*. Pienza. Eget fotografi, høsten 2022.



Illustrasjon 27. Loggia som vender ut mot hagekomplekset, *Palazzo Piccolomini*. Pienza. Eget fotografi, høsten 2022.



Illustrasjon 28. *Palazzo Tolomei* (ca. 1270) Siena. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 29. Deler av inngangspartiet til Pius II barndomshjem i lys stein som er murt inn av røde mursteiner. *Spolia* i mursteinen er av nyere dato, ca. 1500. *Palazzo Piccolomini*. Pienza. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 30. Gravmonumentet til Leonardo Bruni (1446-48.) | *Santa Maria del Fiore*. Firenze. Kilde: [https://library.artstor.org/asset/SCALA\\_ARCHIVES\\_10310197304](https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_10310197304).





Illustrasjon 31 og 32. Brønnen, *Il pozzo* på *Piazza Pio II*, rett utenfor *Palazzo Piccolomini*. Neste bilde, tabernakelet inne *concattedrale di Santa Maria Assunta*. Pienza. Egne fotografier, høsten 2022.



Illustrasjon 33 og 34. Første bilde (Ill 33) viser Pius på kongressen i Mantova i 1459. Neste freske (Ill. 34) viser Pius II i Ancona rett før avreise til Konstantinopel på korstog, malt ca.1502-1508. Bernardino di Betto Biagio "Pinturicchio" (1454 - 1513.) [https://library.artstor.org/asset/SCALA\\_ARCHIVES\\_1039929600](https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_1039929600) og [https://library.artstor.org/asset/SCALA\\_ARCHIVES\\_1039929600](https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_1039929600)





Illustrasjon 35 og 36. *Gethsemane* fra 1450. Legg merke til halvmånen i kirkespirene i den malte byen bak Kristus i bønn. Andrea Mantegna (1430/1 - 1506.) The National Gallery, London.  
[https://library.artstor.org/asset/ANGLIG\\_10313767915](https://library.artstor.org/asset/ANGLIG_10313767915).



Illustrasjon 37. Detalj av strebepilarer til lanternen på *Santa Maria del Fiore*. Kilde: [https://library.artstor.org/asset/ASAHARAIG\\_1113123886](https://library.artstor.org/asset/ASAHARAIG_1113123886).



Illustrasjon 38. Detalj av en maske litt bak det ene korintiske kapitélet. *Chiesa di San Francesco*. Pienza. Eget fotografi, høsten 2022.





Illustrasjon 39. Teglsteinsringen i *Piazza Pio II*. Bildet er tatt fra andre etasje i *Palazzo Vescovile*. Pienza. Eget fotografi.





Illustrasjon 40. Detalj av vinduene på *La concattedrale di Santa Maria Assunta*. Man ser også spor etter sprekker i veggen. Pienza. Eget fotografi, høst 2022.





Illustrasjon 41. Våpenskjoldet til Piccolominifamilien, med *cinque mezzelune*. Over våpenskjoldet ser vi pavens tiara og nøkler. Pienza. Eget fotografi. Høsten 2022.



## Litteraturliste

- Adams, Nicholas. "The Acquisition of Pienza 1459-1464." *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, no. 2 (1985): 99-110.
- . "Pienza." I Fiore, Francesco Paolo. *Storia Dell'architettura Italiana: Il Quattrocento*. Milano: Electa, 1998, 314 – 329.
- Ady, Cecilia M. *Pius II: (Æneas Silvius Piccolomini): The Humanist Pope*. London, 1913.
- Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Vol. 1. Trattati Di Architettura. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966
- . *On Painting*. Penguin Classics. London: Penguin Books, 1991.
- Ames-Lewis, Francis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Anderson, Alex T. "On the Human Figure in Architectural Representation." *Journal of Architectural Education* (1984-) 55, no. 4 (2002): 238–46.
- Anderson, Christy. *Renaissance Architecture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Andres, Glenn. "Architecture" i *Builders and Humanists: The Renaissance Popes as Patrons of the Arts*. Houston: University of St. Thomas Art Department. (ed.) D. de Menil & R. Marcel. 1966
- Angelini, Alessandro. *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*. Milano: Silvana Editoriale, 2005.
- Avery, Charles, og David Finn. *Bernini: Genius of the Baroque*. London: Thames & Hudson, 2006.
- Baker, Nicholas Scott. "The Emerging of a New Allegory in Mercantile Culture." I *Fortune's Theater: Financial Risk and the Future in Renaissance Italy*, 131–51. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

- Baldi, Barbara. *Pio II e le trasformazioni dell'Europa cristiana, 1457-1464*. Milano: Edizioni Unicopli, 2006.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1985.
- Barkan, Leonard. *Unearthing the past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1999.
- Becucci, Alessandra. "A Church and a Castle: Centre and Periphery of the Empire in duke Ottavio Piccolomini's self-representation." *Opera Historica* 201, Ročník 17 (2016): 201-231.
- Bek, Lise. "Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture: A Creation of Renaissance Humanism." Vol. 9. *Analecta Romana Instituti Danici*. Odense: Odense Univ. Pr, 1980.
- . *Arkitektur Som Synlig Tale*. Risskov: Ikaros Press, 2010.
- Bellosi, Luciano. "Da Una Costola Di Donatello: Nanni Di Bartolo." *Prospettiva*, no. 53/56 (1988): 200–213.
- Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- Bernetti, Giuseppe. *I Commentari*. Volume primo, secondo e terzo. Classici Cristiani. Siena: Cantagalli, 1972.
- Biernoff, Suzannah. "Carnal Relations: Embodied Sight in Merleau-Ponty, Roger Bacon and St Francis." *Journal of Visual Culture* 4, no. 1 (April 2005): 39–52.
- Brilliant, Richard. "I Piedistalli Del Giardino Di Boboli: Spolia in Se, Spolia in Re." *Prospettiva*, no. 31 (1982): 2–17.

- Bruni, Leonardo, and Alfred Scheepers. *In Praise of Florence: The Panegyric of the City of Florence, and an Introduction to Leonardo Bruni's Civil Humanism*. Amsterdam: Olive Press, 2005.
- Burroughs, Charles. *The Italian Renaissance Palace Facade: Structures of Authority, Surfaces of Sense*. RES Monographs in Anthropology and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . *From Signs to Design: Environmental Process and Reform in Early Renaissance Rome*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.
- . “Hieroglyphs in the Street: Architectural Emblematics and the Idea of the Façade in Early Sixteenth-Century Palace Design.” Fra *The Emblem and Architecture: Studies in Applied Emblematics from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*. Brepols Publishers: January 1999, pp. 57-82.
- Butenschøn, Unn Falkeid. *Petrarca Og Det Moderne Selvet: En Lesning Av Canzone 129*. Acta Humaniora, Unipub, Oslo, 2006.
- Campbell, Stephen J. and Stephen J. Milner (ed.). *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Cardini, Franco e Sergio Rareggi. *Palazzi pubblici di Toscana: I centri minore*. Firenze: Sansoni, 1983.
- Carli, Enzo. *Pienza: la citta di Pio II*. Roma: Editalia, 1966.
- Ciappelli, Giovanni. *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*. (ed.) Ciappelli, Giovanni, and Patricia Lee Rubin. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Chittolini, Giorgio. “Il nome di “città”; La denominazione dei centri urbani d’oltralpe in alcune scritture italiane del primo Cinquecento.” I *Italia et Germania*. (red.) Arnold Esch. Wolfgang Publ.: Tübingen (2001): 489-501.
- Christianson, Gerald og Thomas M. Izbicki og Philip Krey og Pius II. *Reject Aeneas, Accept*

- Pius*. Washington: Catholic University of America Press, 2011.
- Clarke, Georgia. *Roman House - Renaissance Palaces: Inventing Antiquity in Fifteenth-century Italy. Architecture in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Clarke, Georgia, og Paul Crossley (Editors.) *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture, C. 1000-c. 1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Cristofani, Mauro. *Siena, Le origini. Testimonianze e miti archeologici*. Publisher: Olschki, Firenze, 1979.
- Eusebius Caesariensis biskop av Caesarea. *De vita Constantini*. Averil Cameron; Stuart George Hall. Life of Constantine. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Farago, Claire. *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Favole, Paolo. *Piazza d'Italia, architettura e urbanistica della piazza in Italia*. Milano, 1972.
- Fenzi, Enrico. "'Translatio Studii' E 'translatio Imperii.' Appunti per Un Percorso." *Interfaces* (Milano), no. 1 (2015): 170-208.
- Fiore, Fransesco Paolo. *Storia Dell'architettura Italiana: Il Quattrocento*. Milano: Electa, 1998.
- Finelli, Luciana. *L'Umanesimo giovane. Bernardo Rossellino a Roma e a Pienza*, Roma, 1984.
- Finelli, Luciana, og Sara Rossi. *Pienza: Tra ideologia e realtà*, Dedalo Libri, 1979.
- Forster, Kurt W. "The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings." *The Art Bulletin* 58, no. 1 (1976): 109–13.
- Frommel, Christoph Luitpold. "Francesco del Borgo: Architekt Pius' II und Pauls' II: Der

- Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II Piccolomini" *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983.
- Hamburger, Jeffrey F., and Anne-Marie Bouché. *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Gatward Cevizli, Antonia. "Mehmed II, Malatesta and Matteo De' Pasti: A Match of Mutual Benefit between the 'Terrible Turk' and a 'Citizen of Hell.'" *Renaissance Studies* 31, no. 1 (2017): 43-65.
- Gombrich, E.H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 6th ed. London: Phaidon Press, 2002.
- Grafton, Anthony, and Leon Battista Alberti. *Leon Battista Alberti : Master Builder of the Italian Renaissance*. New York: Hill and Wang, 2000.
- Gunnarsjaa, Arne. *Arkitekturleksikon*. 2. Utg., Rev. ed. Oslo: Abstrakt Forl, 2007.
- Hankins, James. "Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II." *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 111-207.
- Heydenreich, Ludwig Heinrich. "Pius II als Bauherr von Pienza." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937.
- Heyman, Jacques. *Arches, Vaults and Buttresses: Masonry Structures and Their Engineering*. Vol. CS546. Collected Studies Series. Aldershot: Variorum, 1996.
- Hodne, Lasse. "Memling's Portraits of Christ. A Cognitive Approach." *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia* 31, no. 17 (2019): 245-58.
- . "Symmetry and Utopia: The Aesthetics of Early 20th Century Architecture." *Symmetry, culture and science*, Vol. 27, no. 4, (2016): 431-446.
- Hollingsworth, Mary. *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*. London: Murray, 1994.
- Holmes, Megan. "Miraculous Images in Renaissance Florence." *Art History* 34, no. 3 (2011):

432-65.

Hoppe, Stephan. *Translating the Past: Local Romanesque Architecture in Germany and Its Fifteenth-Century Reinterpretatio*. eds. Karl A.E. Enenkel and Konrad Adriaan Ottenheim. *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*. Leiden, The Netherlands: Brill, 16 Oct. 2018.

Jenkens, A. L. *Pius II's Nephews and the Politics of Architecture at the end of the Fifteenth Century in Siena*. BSSP CI, 1999.

Krautheimer, Richard. "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture.'" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942): 1–33.

———. "The panels in Urbino, Baltimore, and Berlin Reconsidered." I Millon, Henry A. *Italian Renaissance Architecture: From Brunelleschi to Michelangelo*. London: Thames and Hudson, 1996.

Kruft, Hanno-Walter. *Städte in Utopia: Die Idealstadt Vom 15. Bis Zum 18. Jahrhundert Zwischen Staatsutopie Und Wirklichkeit*. München: Beck, 1989.

Leyton, Michael. *Shape as Memory: A Geometric Theory of Architecture*. IT Revolution in Architecture. Basel: Birkhäuser, 2006.

Lotz, Wolfgang. *Studies in Italian Renaissance Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1977.

L'Orange, Hans Peter. *Mot Middelalder*. Oslo: Dreyer, 1963.

Mack, Charles Randall. "Bernardo Rossellino, L.B. Alberti and the Rome of Nicholas V." *Southeastern College art Conference Review* (10), 1982, 60-69.

———. *Pienza: The Creation of a Renaissance City*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987.

———. "Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo

- Ghambarelli Called Rossellino.” Diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1972.
- . “Nicholas the Fifth and the Rebuilding of Rome: Reality and Legacy.”
- I Light on the Eternal City: Recent Observations and Discoveries in Roman Art and Architecture*, Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 2 utg., red. Hager & Munshower. University Park: Pennsylvania State University, 1987.
- . “Beyond the monumental: The semiotics of papal authority in Renaissance Pienza” *Southeastern College Art Conference Review*, 16, (2012). 124-150.
- . “The Rucellai Palace: Some New Proposals.” *The Art Bulletin* 56, no. 4 (1974): 517–29.
- May, Susan J. *Pienza: Relics, Ritual and Architecture in the city of a Renaissance Pope*. I Delbeke, Maarten., and Minou. Schraven. *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Vol. Vol. 22. Intersections. Leiden: Brill, 2012.
- . “The Piccolomini Library in Siena Cathedral: A New Reading with Particular Reference to Two Compartments of the Vault Decoration.” *Renaissance Studies* 19, no. 3 (2005): 287–324.
- Mercan, F. Özden. "Constructing a Self-Image in the Image of the Other." In *Practices of Coexistence*, 71-102. Hungary: Central European University Press, 2017.
- Meserve, Margaret. *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*. Vol. 158. Harvard Historical Studies. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008.
- Meserve, Margaret, and Marcello Simonetta. *Commentaries: Vol. 1 : Books I-II. Vol. 1*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003.
- Mitchell, Rosamond Joscelyne. *The laurels and the tiara: Pope Pius II, 1458-1464*. London: Harvill Press, 1963.



- Mørstad, Erik. *Visuell Analyse: Metode Og Skriveråd*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2000,
- Nagel, Alexander, and Christopher Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- . "Toward a New Model of Renaissance Anachronism." *The Art Bulletin* (New York, N.Y.) 87, no. 3 (2005): 403-15.
- Nevola, Fabrizio. "Le patronage architectural du pape Pie II Piccolomini a Sienne," *Medievals*, 47 (2004): 139-52.
- . *Siena: Constructing the Renaissance City*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- . "Ritual Geography: Housing the Papal Court of Pius II Piccolomini in Siena (1459–60)." *Renaissance Studies* 20, no. 2 (2006): 201–24.
- O'Brien, Emily. *The 'Commentaries' of Pope Pius II (1458-1464) and the Crisis of the Fifteenth-Century Papacy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2015.
- . "Arms and Letters: Julius Caesar, the Commentaries of Pope Pius II, and the Politicization of Papal Imagery." *Renaissance Quarterly* 62, no. 4 (Winter, 2009): 1057-1097.
- Onians, John. "Leon Battista Alberti. The problem of personal and urban identity." I *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450-1550*. (1997) p. 207-215.
- Parker, Charles H., and Jerry H. Bentley. *Between the Middle Ages and Modernity: Individual and Community in the Early Modern World*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007.
- Pertici, Petra. *La città magnificata: interventi edilizi a Siena nel Rinascimento*. Siena, 1995.
- Perugini, Raynaldo. *La Memoria Creativa: Architettura Ed Arte Tra Rinascimento E Illuminismo*. University of Michigan; Officina press, 1984.
- Pieper, Jan. *Pienza: Il progetto di una visione umanistica del mondo*. Stuttgart: Axel Menges

- Edition, 2000.
- Pinals, Robert S. "A Renaissance Pope With Arthritis Following Frostbite." *Journal of Clinical Rheumatology* 19, no. 6 (2013): 332-33.
- Plett, Heinrich F. "II Enargeia in Humanist Writings and Its Theoretical Foundation". In *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012, pp. 23 – 28.
- Pocock, J. G. A. "The Historiography of the Translatio Imperii." In *Barbarism and Religion*, 127-50. 2003.
- Popkin, Maggie L. *The Architecture of the Roman Triumph: Monuments, Memory, and Identity*. New York: Cambridge University Press, 2016.
- Quinones, Ricardo J. "The Renaissance Discovery of Time." Vol. 31. *Harvard Studies in Comparative Literature*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972.
- Richter, Elinor M. "Pulling out All the Stoups: A Newly-Discovered Acquasantiera by Antonio Federighi." *Artibus Et Historiae* 29, no. 58 (2008): 9-27.
- Rubinstein, Nicholas. *The Palazzo Vecchio, 1298 -1532; Government, Architecture and Imagery in the Civil Palace of the Florentine Republic*. Oxford, 1995.
- Rubinstein, Ruth Olitsky. "Pius II and Roman Ruins." *Renaissance Studies* 2, no. 2 (1988): 197-203.
- . "Pius II's Piazza, S. Pietro and St. Andrews Head," *Enea Silvio Piccolomini, Papa Pio II. Atti del Convegno per il Quinto Centenario della Morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei*. Siena: Accademia Senese degli Intronati, 1968.
- Runciman, Steven. *The Fall of Constantinople 1453*. Cambridge: University Press, 1965.
- Sankovitch, Anne-Marie. "Anachronism and Simulation in Renaissance Architectural Theory." *Res (Cambridge, Mass.)* 49-50, no. 49/50 (2006): 188-203.
- Scarpellini, Pietro, and Maria Rita Silvestrelli. *Pintoricchio*. Milano: Federico Motta, 2004.

- Schofield, Malcolm. *The Stoic Idea of the City*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Schulz, Anne Markham. *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1977.
- Serlio, Sebastiano. 'Tutte L'opere D'architettura Et Prospetiva'. (ed.) Vaughan Hart, and Peter Hicks. *Sebastiano Serlio on Architecture: Vol. 1: Books I-V*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Settis, Salvatore. "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antica." I Memoria dell'antico nell'arte italiana.. (Ed.) Settis. *Memoria dell'antico nell'arte italiana, voll. I-III*, Giulio Einaudi editore; Torino 1984-1986.
- Smith, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence, 1400-1470*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Tachau, Katherine H. *Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*. I Hamburger, Jeffrey F., and Anne-Marie Bouché. *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Tafuri, Manfredo. *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*. New Haven: Yale University Press in Association with Harvard University Graduate School of Design, 2006.
- Torch, Barry, and Jennifer Mara De Silva. "Pius II and the Andreis (1462): Textual Circulation, Crusade Promotion and Papal Power." *Renaissance Studies*, 2021, *Renaissance Studies*, 2021-10-06.
- Trachtenberg, Marvin. *Journal of the Society of Architectural Historians* 59, no. 3 (2000): 380-85.
- Tschudi, Victor Plahte. "Tampering the Temples: Antiquity in the Catholic Reformation." I

- Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, 291-304. Pisa, 2009.
- . “Heavenly Jerusalem in Baroque Architectural Theory.” *Brepols Publishers*. (2014) pp. 179-185.
- Walton, Mirabella Cirfi. “Antonio Federighi and Pope Pius II: The Emergence of Renaissance Architecture in Siena.” *Rivista Di Studi Italiani*, vol. 16, no. 1, 1998.
- White, Arthur. *Plague and Pleasure: The Renaissance World of Pius II*. Washington, District of Columbia: Catholic University of America, 2014.
- Wood, Christopher. *A History of Art History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2019.
- . "Art History Reviewed VI: E. H. Gombrich's "Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation", 1960." *Burlington Magazine* 151, no. 1281 (2009): 836-39.
- Wood, Diana. *Clement VI: The Pontificate and Ideas of an Avignon Pope*. Vol. 13. Cambridge Studies in Medieval Life and Thought. 4th Series. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.